ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

10 1984

На Всесоюзной выставке художественной и документальной фотографии, состоявшейся в Москве в июне — июле 1984 года, были широко представлены работы фотохудожников на темы кинематографа

Фото В. Ярославцева

Искусство КИНО

10
1984

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Эльжина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

3
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ Давайте подумаем вместе...

8
П. МУХИН Политическая учеба кинематографистов

Кинематограф 80-х. Дневник
Разборы и размышления

11
НИНА АГИШЕВА Быть директором

20
С. ДАВЫДОВ Приобщение

24
Н. СОКОЛОВА «Почему они не хлопают?..»

28
От редакции

34
НИНА ЗАРХИ Структура момента

43
Д. ОГАНЯН На перекрестке судеб

50
ИГОРЬ АЧИЛЬДИЕВ Человек и его работа

55
Н. СУМЕНОВ Поиск энергии, энергия поиска

59
А. СВОБОДИН Соединение

Традиции, уходящие в завтра
К 90-летию со дня рождения А. П. Довженко

68
Художник, опередивший время

69
ДЖЕЙ ЛЕЙДА Коммунист. Поэт. Философ

72
МИХАИЛ БОГДАНОВ Я все помню

77
«Каждая из его картин абсолютно современна»

Беседы за рабочим столом
100
ЕВГ. ГАБРИЛОВИЧ Конфликт — сценарий — фильм
113
Издано о кинематографе
Памяти товарища
119
Л. М. Кристи
За рубежом
120
ЕЛЕНА АЗЕРНИКОВА Двое из «поколения семидесятых»
131
ВИТАЛИЙ ЖДАН, ВЛАДИМИР УТИЛОВ С «Корабля...» Феллини на «Бал» Скола
Зарубежный фильм на нашем экране
140
ИГОРЬ ФЕСУНЕНКО Восстание в Леоне и на экране
144
Г. ДОЛМАТОВСКАЯ Кино для «среднего возраста» — расхожее и неожиданное
150
Синерама
Сценарий
157
Г. ЩЕРБАКОВА Несколько эпизодов из жизни девочки

На 1-й стороне обложки:
Тамара Акулова и Виталий Соломин в фильме «Возвращение с орбиты» (режиссер Александр Сурин, Киевская киностудия имени А. П. Довженко)

На 4-й стороне обложки:
кадр из фильма «Травиата» режиссера Франко Дзефирелли (Италия)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16.07.84
Подп. к печати 13.09.84. А03902
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 16,3
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1979

Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
ВО «Союзполиграфпром»
Государственного
комитета СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли,
г. Чехов
Московской области

10
1984

Iskusstvo Kino Cinema Art

In the number: Article by Sergey Yutkevich about problems of development of Soviet cinema in the light of Decree of Communist Party and Soviet Government (p. 3). Notes on political education of cineastes (p. 8). Reviews of the films "Back-up Man Begins To Work" (p. 11), "The Park" (p. 34), "Another's Passions" (p. 43), "Occupation Of 20-th Century" (p. 50), "About People And Atoms" (p. 55), "Dostoyevsky's Drawings", "Iv. S. Turgenev. Verses In Prose" (p. 59). Reader's letters about film "Anna Pavlova" and editorial commentary on them (p. 20). Materials devoted to the 90-th anniversary of outstanding Soviet film director Alexander Dovzhenko (p. 68). Talk with Soviet scriptwriter Yevgeny Gabrilovich about problems of drama conflict (p. 100). Notes on new books (p. 113). Article about works of Romanian film directors Mircha Veroiu and Dan Piza (p. 120). Notes on films "E le Nava Va" by Federico Fellini, "Prenome Carmen" by Iean-Luc Godard and "Le Bal" by Ettore Scola (p. 131). Reviews of the films "Der Aufstand" (West Germany, Costa-Rica; p. 140), and French films "Le coudu parapluie", "La moutarde me monte au nez!", "La chevre", "Charles et Lusie" and "Pile ou face" (p. 144). Cinerama (p. 150). Script by Galina Shcherbakova "Some Episodes From One Girl' Life" (p. 157).

Сергей Юткевич

Давайте подумаем вместе...

Я человек городской, не знаю специфики сельского хозяйства, но понимаю, что урожай зависит от многих обстоятельств: от того, в каком состоянии находится земля, не истощается ли она неправильной обработкой, верно ли проведены все предыдущие этапы посева, ухода за ним, достаточно ли качественно посеянное зерно и так далее. И, конечно, наши сельскохозяйственные организации подводят итоги года, учитывая не только собранный урожай, но и затраты труда, и уровень механизации, и количество удобрений. Иными словами, успех сельскохозяйственного производства, как, впрочем, и любого другого, возможен лишь после решения в практике комплекса проблем — научно-технических, организационных, экономических и социальных. И, разумеется, идеологических и нравственных. Если внимательно, одно за другим, прочесть партийные и государственные решения последних лет по вопросам политики, идеологии и экономики, можно со всей отчетливостью уяснить себе, что их отличает именно комплексный подход к вопросам дальнейшего развития общества развитого социализма. Постановление ЦК партии и правительства «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» не составляет в этом смысле исключения.

Хотя развитие искусства, конечно, обладает своими особенностями, но и оно не может быть изолировано от процессов, определяющих наш сегодняшний день в экономике, от проблем совершенствования хозяйственного механизма.

В дальнейшем мне хотелось бы поговорить о настоящем и поразмышлять о будущем нашем в связи с постановлением о кино и рядом других партийных документов. Потому что искать пути к их скорейшему и эффективному осуществлению следует на этом пути.

Все мы знаем, что одно из кардинальных решений нашей партии, принятых в последние годы, есть закон о трудовых коллективах. Недаром он обсуждался миллионами трудящихся. Стало и нам ясно, что переход на бригадный подряд, новые формы организации труда, повышение дисциплины — это не только экономические факторы, но и факторы моральные, объединяющие нас на основе принципов нравственности, принципов рабочей чести, благородства, трудовой доблести, совести, наконец. Все это имеет прямое отношение к нашей творческой и производственной деятельности. К оценке нашего труда. К осмыслению его качества, его новаторства. К пониманию того, как все мы должны сегодня работать.

Давайте вспомним немного историю. Я как главный редактор нового издания «Кинословаря» просил авторов статей о советском кино, о советских мастерах не ограничиваться перечисле-

нием картин, а подчеркивать то, что сделало наш экран новым явлением мирового киноискусства. Вспомните, в 20-е годы и даже еще в начале 30-х мы снимали аппаратами «Дерби», случалось, и на позитивной пленке. А какие фильмы появлялись! Не технические усовершенствования сами по себе определили тот переворот в кинопоэтике, который был совершен советским кинематографом, а новаторские поиски, которые покорили весь мир. Не забудем, что эти поиски наиболее успешно велись в коллективах единомышленников, в творческих производственных группах, которые складывались годами и стабильность которых была основным залогом успеха. Я обращаюсь к постановлению и вижу, что нас впрямую ориентируют на объединение творческих сил художников из различных областей искусства, привлекают наше взыскательное внимание к формированию творческих коллективов. От них и сегодня во многом зависит «урожай». Между тем таких творческих коллективов у нас сегодня мало. Не этим ли отчасти объясняются малоприятные цифры, которые известны нам из сводок кинопроката? Они говорят о том, что многие наши фильмы зрители смотрят неохотно. И не будем успокаивать себя тем, что здесь неправы зрители, что они требуют только развлечений, фильмов для отдыха. Зрители ждут хороших картин, они имеют на это право. Но какие это должны быть картины?

Возьмем фильмы о Ленине, сделанные в конце 30-х годов и позже. Сколько миллионов зрителей посмотрело их за прошедшее время? Я не знаю, но уверен, что цифра громадная. Перекрывающая показатели всех нынешних фаворитов проката. Историко-революционные и «поисковые» фильмы вообще рассчитаны на иной тип восприятия. Вполне оправдано и необходимо существование произведений, которые медленно набирают массового зрителя. Они разрыхляют почву для поисков, для открытий, и нельзя их оценивать только с точки зрения сиюминутного кассового упеха. Так что любой киногод требует дифференцированного подхода, внимательного подхода, внимательного анализа качественной стороны картин.

У проката есть задачи экономические — это ясно. Но одновременно есть и политические, идеологические, эстетические задачи. Нам должно быть далеко не безразлично, например, какими средствами прокат выполняет свой финансовый план, не слишком ли дорого заплатили за урожай в том или ином году.

Нельзя уравнивать разные фильмы и делать поспешные выводы на основе кратковременного успеха или неуспеха картины у зрителей. Ясно, например, что фильм «Остановился поезд» не сделает таких сборов, как «Пираты XX века», но вот достигнет ли он своего прокатного потолка со временем, зависит только от нас, от гибкости проката, от его умения, опыта, культуры, а также от усилий кинокритики, общественности. Есть фильмы, которые я бы сравнил со спортивными результатами, измеряемыми не спринтерскими, а стайерскими нормами. Наивно было ждать, что картина «Ленин в Париже» вызовет зрительский бум, она рассчитана на другое восприятие. Но я верил, что она найдет своего зрителя, а со временем его круг будет расширяться. Прокатывать такие произведения следует умело, заботясь, безусловно, о выполнении государственного плана, но мысля перспективно, а не живя только сегодняшним днем.

Вообще должен сказать, что с лидерами проката дело обстоит не так просто, как нам иногда кажется. Их вос-

приятие, их воздействие на широкую публику далеко еще не изучено, и мы не всегда можем объяснить успех некоторых лент, хотя и честно пытаемся это сделать.

На мой взгляд, в нашем кино последних лет ослабело начало поисковое, начало экспериментальное. Наблюдается некая стабилизация, работа на привычных путях. Явление это, разумеется, сложное, вызванное объективными причинами, однако они не должны обрекать нас на пассивность. Без эксперимента искусство развиваться не может. Безусловно, такие картины есть. Я усматриваю экспериментальное, творческое начало, например, в талантливом фильме Павла Чухрая «Клетка для канареек». В нем весьма выразительно то, о чем сплошь и рядом у нас забывают, а именно — атмосфера. Режиссер и оператор искали и нашли возможности выразить содержание не только игрой актеров, диалогом, но и светом, цветом, настроением. Вокзал, показанный нам с утра до утра,— это не просто место действия, а емкий художественный образ, без которого фильм был бы неполон, обеднен. В каждом кадре режиссер и оператор искали выразительные сочетания неба, огней, вокзального освещения, полумрака натуры, чтобы создать напряжение, наполнить второй план, сделать все игровое пространство эмоциональным. Этот умный профессиональный поиск увенчался успехом.

Назову также телевизионную ленту Бориса Галантера о Пушкине. Образ поэта здесь получился благодаря точному направлению поиска. Найден удачный и новый стилистический прием, без того чтобы прибегать к реставрации внешних примет эпохи, к мундирам, костюмам и так далее. Это во многом новое метафорическое мышление, которому могут поучиться режиссеры игрового кино. То же самое скажу о мультфильме Юрия Норштейна «Сказка сказок». В частности, эпизод ухода на фронт сделан необычайно сильно. Великолепная находка, родившая глубокий образный смысл. Не могу не назвать и картину Андрея Хржановского о рисунках Пушкина. Режиссер умело включил в рисованный фильм кадры живой природы, снятые на натуре. Этот «коллаж» действует так же сильно, потому что метафора остается мощнейшим средством экранной выразительности.

Я мог бы привести еще примеры, свидетельствующие о том, что экспериментальное начало не совсем исчезло из нашего кинематографа, но в том, что оно ослабело, у меня нет никаких сомнений. Отсутствие новаторства, однообразие формы как бы усыпляет зрителя, приучает его к одному типу экранного повествования, в результате чего зритель отучивается понимать экранный поиск, не воспринимает новую форму.

Анализируя кинопроцесс, мы справедливо говорим о жанровом разнообразии, о стилях и так далее, но давайте попробуем заглянуть вперед и поразмыслим об уровне профессиональной работы — не в ремесленном смысле, потому что ремеслом овладели многие, а о действенности экрана, о его заразительной силе. И об атмосфере нашей кинематографической жизни. Только если атмосфера кино бурлит и кипит, жди появления значительных фильмов.

Такова ли она сегодня у нас? Скажу откровенно — я давно забыл дорогу в просмотровые залы Дома кино, потому что не слышу там споров, дискуссий, на которых бы и хвалили, и ругали искренне, нелицеприятно, с желанием помочь товарищу, как это было прежде. У нас в Институте киноискусства такие обсуждения бывают. Но, к сожалению, тоже не слишком часто.

Как известно, на студиях существуют объединения, однако повлияло ли это на творческую атмосферу в студийных коллективах? Ведь во многих из них собрались не единомышленники, а разные режиссеры, которым подчас трудно понять друг друга. Объединения наши не похожи на те трудовые коллективы, на те бригады, к созданию которых призывает нас партия.

Мой многолетний опыт позволяет мне судить о сегодняшнем положении дел с позиций, верность которых доказана всей историей нашего кино. Производство картин страдает крупными недостатками и морального, и организационного характера.

И тут я прямо связываю постановление о кинематографе с партийными решениями об укреплении дисциплины труда. Не выполнив их, не сумеем мы по-настоящему глубоко использовать новые возможности, открывающиеся перед советским кинематографом.

В свое время меня научили тому, что если я должен быть на студии в девять, то я прихожу минимум за пять минут до начала смены. Так, наверное, и должно быть. А вот как было на съемках моих последних фильмов. Приезжаю, как всегда, до начала смены. Павильон заперт. Сторож мне его открывает, и я вхожу в совершенно пустое помещение. Постепенно начинает стекаться съемочная группа. А ведь я помню, что в прежние годы все старались прийти пораньше, чтобы что-то важное обсудить, поделиться своими соображениями. Всем было очень интересно, все были увлечены делом. В коллективном искусстве — кинематографе — идея творческого содружества решает очень многое.

Так было в группах Эйзенштейна, у «киноков», в мастерской Кулешова, у фэксов, в съемочной группе Довженко, в коллективе Эрмлера, в моей мастерской, в коллективе Герасимова, так работали молодые кинематографисты Грузии. Без таких содружеств вообще невозможно существование кино, оно, как известно, искусство коллективное.

Это подтверждается и театральным опытом. Я внимательно слежу за тем, что происходит в театральной режиссуре. Меня очень радует рождение новых театров, появление малых сцен, расцвет студийности: это напоминает мне опыт моего поколения, воспитанного на студийности, созревавшего в подлинно творческих коллективах. И не случайно, я думаю, дела в театральной режиссуре сегодня обстоят лучше, чем в кинематографической. В театре я могу назвать минимум пятнадцать-двадцать имен, и многие из них кинематографистам даже неизвестны. Это режиссеры не только Москвы или Ленинграда, но Риги, Таллина, Армении, Грузии. Они ставят интересные спектакли. «Нет ли у вас лишнего билетика?» — этот вопрос у театральных подъездов стал уже бытовым явлением.

Анатолий Эфрос справедливо указывал в одной из своих статей, что режиссер — это одна из самых трудных профессий, потому что хорошая работа в нашем деле может получиться только при серьезном единомыслии и душевном родстве. Но можно ли, спрашивал Эфрос, обратить в свою веру того, кто сам не имеет своей художнической веры, а знает только одно — что ему *должно* поставить спектакль? Это очень верное замечание. Появление кинорежиссера, который прежде всего подсчитывает, какое количество постановочных он получит, и является одной из причин выхода на экран тех фильмов, которые мы называем серыми, безликими.

Конечно, у нас есть немало хороших картин, и удачи нас радуют. Но

как огорчительно слышать нелестные отзывы о наших работах! Поэтому кинокритике, а это подчеркнуто в постановлении, нужно анализировать не только фильм как результат, но и процесс его производства. Один из важных вопросов — сближение теории с практикой. Киномысль должна более активно влиять на кинопроизводство. Ведь глубокое суждение, своевременная умная подсказка знающих людей могут не только оказаться крайне полезными, но и решить судьбу будущего произведения.

Если нужен пример, то я напомню, что в 30-е годы на «Ленфильме» очень активно и на редкость плодотворно работал художественный совет, который обсуждал фильмы на всех этапах производства, начиная с заявки. Именно этим обусловлены были все удачи студии тех лет. Первые картины Сергея Герасимова не сразу удались, но ему помогала наша кинематографическая общественность, и он нашел свой творческий путь. И появились «Семеро смелых».

Возможно, другие режиссеры скажут, что у них съемочные группы дисциплинированны, все приходят вовремя и что только у меня люди работали с ленцой. Но я бывал и в соседних павильонах — там точно такое же положение. И не потому вовсе, что плох директор картины или заведующий студийным производством. Нет, изменилась сама атмосфера, сама среда, в которой создается картина. Почему это произошло? Надо подумать. Здесь, видимо, нами допущен какой-то организационно-творческий просчет. Ведь было время, когда во всех кинематографических коридорах, комнатах, кабинетах часто бывали творческие работники, когда бурно и интересно заседали художественные советы. На студии мы заседаем в основном для определения категорий картин, и обычно просят «первую», потому что это связано с заработком съемочной группы. А ведь надо всерьез обсуждать картины, чтобы коллективное мнение специалистов влияло на практику, было авторитетным.

Нас должна беспокоить нивелировка наших режиссеров. Я вижу немало способных и талантливых людей. Но бывает, что они со временем начинают работать на среднем уровне. А как же новаторские традиции нашего революционного экрана, составляющие его суть, его силу, привлекающие к нему симпатии зрителей во всем мире? Где сегодняшние художественные открытия? Мне ответят — они есть, и назовут фильмы, завоевавшие признание. Но их мало, и с этим никто спорить не станет. Молодежь недостаточно активна, ведь мы можем назвать не много крупных произведений, которые в последние годы могли бы противостоять резкому идеологическому наступлению противника.

Почему же все-таки падает интерес зрителей к советским фильмам? Не строим увлекательную интригу? Нет системы кинозвезд? И интригу строим, и любимые зрителями актеры есть, их немало, и это хорошо. Но вот с основой основ — с глубиной мысли и остротой чувства — не все благополучно. Если фильм не получился, то мы отмечаем неудачу, в то время как ее можно было избежать уже на стадии замысла: если он неглубок, неинтересен, то ясно, что ничего путного получиться на экране не может. Мы немало спорим о том, можно ли контролировать кинопроцесс. Высказываются различные точки зрения. Видимо, если мы и контролируем его, то уже тогда, когда зерно засыпано в закрома. Поэтому я все время и говорю о кинопроцессе в широком смысле слова и призываю изучать кинопроцесс не только по результатам, но и в его истоках.

Это придаст нашим суждениям историческую емкость. И нельзя замыкаться рамками кинематографа. Снова напомню, что нужно внимательно следить за тем, что происходит в живописи, музыке, в театре. У кино и у театра много общего, идут сходные процессы, и это очень важно для понимания художественного развития культуры. Для меня — режиссера и педагога, отдавшего воспитанию молодежи сорок лет жизни, — все эти вопросы имеют первостепенное значение, и прежде всего я хочу уяснить себе, какое место в нашей социалистической культуре занимает сегодня кинематограф. Это может показаться странным, ведь мы давно знаем, что кино — важнейшее из искусств, ленинское определение сохраняет всю свою силу. И в постановлении, о котором идет сегодня речь, отмечено, что наше искусство по справедливости пользуется мировым признанием. Но как соотносится его развитие с общим движением искусства? Это единый процесс, и вырвать из него какое-либо звено невозможно. Мало мы об этом думаем. В своей практической работе мы еще более или менее тесно соприкасаемся с литературой и драматургией и просто вынуждены знать, что там происходит. А ведь и пластические искусства, и музыка составляют ту среду, в которой существует кино, в которой определяется его место в системе искусств, объективно устанавливается мера его воздействия на миллионы зрителей. Каково же все-таки это место, каково его воздействие?

Нам необходимо ответить на эти вопросы для того, чтобы понять все достижения и все недостатки современного нашего кинематографа. Я обращаюсь ко всем — давайте сообща думать об этом.

Политическая учеба кинематографистов

В своем выступлении на Всесоюзном совещании работников кинематографии в мае этого года член Политбюро ЦК КПСС, первый заместитель Председателя Совета Министров СССР товарищ Г. А. Алиев отметил: «Наша партия, ЦК КПСС исходят из того, что в условиях развитого социализма литература и искусство приобретают все большее значение в духовной жизни советских людей. Мы не мыслим себе формирования всесторонне, гармонично развитой личности без еще более широкого приобщения масс к художественным ценностям. А это значит — возрастает гражданская, социальная ответственность художника за содержание, идейную направленность, воспитательное воздействие его произведений».

Задачи современного киноискусства настоятельно требуют постоянного расширения политического кругозора творческих работников кино, серьезного изучения ими социальных, экономических проблем общества, углубления марксистско-ленинского образования.

Прошедший учебный год в системе марксистско-ленинского образования творческих работников кинематографии характерен несколькими факторами.

Выход в свет постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материаль-

но-технической базы кинематографии» вызвал заметное оживление политической учебы. На киностудиях «Мосфильм», «Ленфильм», детских и юношеских фильмов имени М. Горького, «Беларусьфильм», Одесской студии и других прошли специальные занятия, посвященные изучению этого важного документа. Практически во всех организациях и учреждениях кинематографии постановлению был посвящен один из единых политдней.

Занятия проводились по новой программе — «XXVI съезд КПСС и актуальные проблемы развития советского киноискусства», предусматривающей изучение данной проблемы в течение двух лет. Тема первого года обучения — «Марксизм-ленинизм — идейная и методологическая основа советского искусства». Большое внимание в программе уделено было изучению таких вопросов, как решения XXVI съезда КПСС, июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС по дальнейшему развитию литературы и искусства. Особое место занимали темы: «Социалистический реализм как метод художественного творчества», «Искусство и идеологическая борьба на современном этапе».

Изучение каждой темы, как правило, связывалось с конкретной работой, с теми задачами, которые стояли перед творческими коллективами. Работа семинаров, школ строилась так, чтобы она помогала основной деятельности.

Предлагалась и такая форма политической учебы, как самостоятельное изучение материала. Для кинорежиссера Ю. Озерова тема советского патриотизма оказалась тесно связанной с киноэпопеей «Битва под Москвой», над которой он сейчас работает. Кинорежиссер Г. Чухрай остановился на теме «Политический фильм в мировом киноискусстве». Надеемся, это поможет ему успешнее работать в жанре политического кинематографа. Интересный доклад «Образ жизни и духовная культура при социализме в кинофильмах студии «Мосфильм» подготовил художник М. Богданов. На Киностудии имени М. Горького с докладом «Образование СССР — торжество ленинской национальной политики» выступил режиссер В. Грамматиков.

Словом, учебный год прошел интересно, активно, целенаправленно.

Новая программа для творческих работников кинематографии пришлась по душе, способствовала успешному проведению занятий.

Начавшийся 1 октября новый — 1984/85 — учебный год в системе политического образования также имеет разработанную программу, нацеленную на проблему «Кинематограф в условиях развитого социализма». Как и программа первого года обучения, она одобрена Научно-методическим советом по марксистско-ленинскому образованию работников кинематографии. Помимо постоянной специальной комиссии, в ее составлении принимали активное участие профессора и преподаватели кафедр «История КПСС и политическая экономия» и «Философия и научный коммунизм» Всесоюзного государственного института кинематографии, научные сотрудники Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства, пропагандисты. Этот авторский коллектив сконцентрировал внимание на следующих вопросах: «В. И. Ленин о роли кино в социалистическом обществе», «КПСС о задачах кино по формированию нового человека», «Кино и современная идеологическая борьба», «Роль кино в борьбе за мир», «Задачи и перспективы развития кино в условиях зрелого социализма». Все темы связаны с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии». Планируется, что этот исторический документ ляжет и в основу научно-практической конференции о путях развития советской кинематографии, которой завершится текущий учебный год.

Содержащийся в программе список основной литературы по отдельным темам (занятиям) включает в себя труды классиков марксизма-ленинизма, материалы XXVI съезда партии и последующих Пленумов ЦК КПСС, постановления партии и правительства по важнейшим вопросам литературы, искусства, кинематографии, книги, статьи и речи Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища К. У. Черненко. Внимание изучающих марксистско-ленинскую теорию привлекут темы рефератов: В. И. Ленин

о кино как самом важном из искусств; преемственность и творческое развитие КПСС ленинских идей о кино в условиях развитого социализма; кино и современная идеологическая борьба; роль кино в формировании идейно-нравственного и духовного облика нового человека; роль кино в воспитательной учебной работе; тема борьбы за мир в советском киноискусстве; образ героя советских военно-патриотических фильмов... Последняя тема впрямую связана с 40-летием исторической Победы советского народа в Великой Отечественной войне, которое в 1985 году будут отмечать советский народ и все прогрессивное человечество.

В программе предусмотрены также критика буржуазных и ревизионистских концепций культуры, искусства, кинематографа, другие контрпропагандистские темы.

Думается, что само содержание программы и предусмотренный характер изучения ее основных тем будут способствовать успешному выполнению постановления по кино, реализации заданий пятилетнего плана, подготовке к достойной встрече XXVII съезда КПСС.

Научно-методический совет по марксистско-ленинскому образованию работников кинематографии одобрил представленную программу, а также обсудил итоги 1983/84 учебного года в Университете марксизма-ленинизма МГК КПСС при Госкино СССР и задачи на новый учебный год. В университете — а он существует уже около 40 лет — действуют три факультета: истории и теории киноискусства, международных отношений и внешней политики СССР, экономики и управления кинематографией. Ежегодно на этих факультетах занимается более тысячи человек, большинство которых работает в системе кинематографии: сотрудники центрального аппарата Госкино СССР, работники московских киностудий, предприятий и организаций отрасли.

Университет рассчитан в первую очередь на творческих работников. Однако ряд киностудий не реализует план приема, отдельные слушатели не выполняют учебных заданий. Обучается мало творческой молодежи.

Было выдвинуто предложение, чтобы успешное окончание университета играло более активную роль в кадровых вопросах, в выдвижении сотрудника на самостоятельную работу.

Новый учебный год в системе политической учебы начался. Прошли первые занятия в теоретических и методологических семинарах, школах научного коммунизма. Приступили к работе над материалами те, кто самостоятельно изучает марксистско-ленинскую теорию. Есть все основания полагать, что разные формы обучения будут способствовать основной цели — созданию новых кинопроизведений высокого идейно-художественного уровня.

На XXVI съезде КПСС отмечалось, что «партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства». Высоко оценивая зрелые, серьезные фильмы, партия в то же время предостерегает от создания серых, невыразительных лент, порой обнаруживающих нечеткие гражданские позиции художников, их социальную незрелость: «..Проявления безыдейности, мировоззренческая неразборчивость, отход от четкой классовой оценки отдельных исторических событий и фигур способны нанести ущерб творчеству даже даровитых людей».

Правильный, научно обоснованный, подлинно объективный взгляд на мир, истинное понимание происходящих в нем процессов дает только марксистско-ленинское учение, составляющее основу мировоззрения советских людей. Свой весомый вклад в идейную закалку кинематографистов, повышение их творческого потенциала вносит политическая учеба, развернутая система марксистско-ленинского образования.

П. Мухин,
ученый секретарь Научно-методического совета по марксистско-ленинскому образованию работников кинематографии

Разборы и размышления

Нина Агишева

Быть директором

«ДУБЛЕР НАЧИНАЕТ ДЕЙСТВОВАТЬ»
Сценарий В. Черных, П. Корякина, Э. Ясана. Постановка Э. Ясана. Оператор В. Бурыкин. Художник Е. Фомина. Композитор В. Биберган. Звукооператор Г. Голубева. «Ленфильм», 1983.

...Утро. В проходную большого современного предприятия вливается людской поток. Не правда ли, знакомые кадры? За ними может последовать лирическая история еще одной «фабричной девчонки» или борьба страстей вокруг какого-нибудь изобретения, растянутая на целый сериал. Кажется, сегодня уже нет такого производственного сюжета, который так или иначе не был бы освещен экраном или сценой. Что же покажет нам экран на этот раз?

Утренняя смена обступила стенд, на котором — фотографии улыбающихся молодых парней. Над снимками надпись: дублеры — руководители предприятия. Динамично развивающийся сюжет ленфильмовской ленты «Дублер начинает действовать» вскоре прояснит суть дела: идет эксперимент, в ходе которого все руководящие посты предприятия на месяц займут дублеры из числа молодых специалистов. Спектакль,

поставленный в Московском театре имени Ленинского комсомола на основе сценария, так и называется — «Проводим эксперимент». И фильм, и спектакль предполагают не только новый сюжетный, но новые проблемный и жанровый повороты темы.

Сегодня, спустя девять десятилетий с момента открытия братьев Люмьер, театр и кинематограф, похоже, утратили вкус к соперничеству. Они развиваются, заимствуя друг у друга не только темы, сюжеты, но приемы и выразительные средства. Заметные достижения экрана связаны с новым прочтением знаменитых пьес Шекспира и Чехова. Театр охотно использует киносценарии, монтируя из них самостоятельное драматическое действие. Особенно заметно пересечение интересов двух искусств в сфере так называемой «производственной темы». Многие сочинения Г. Бокарева, И. Дворецкого, А. Гельмана, других авторов появились в театре и кино почти одновременно.

Поставленные по ним фильмы и спектакли выдвинули и нового героя, сформированного эпохой НТР, открыли новую природу конфликта между людьми, стремящимися к одной цели, занятыми одним и тем же делом, но понимающими по-разному и цель, и дело. Сцена и экран научились изображать человека через постижение конкретных, данному времени принадлежащих социально-экономических условий его бытия. «Социологическая драма» — такой термин предложил А. Свободин для обозначения пьесы, конфликт которой вытекал из отношений людей на производстве. Эти отношения не поспевали за жизнью, оказывались несовершенными по сравнению с самим уровнем производства, с уже завоеванными обществом социальными и экономическими высотами — и выяснилось, что подобные на первый взгляд сугубо производственные проблемы являются одновременно и проблемами нравственными, личными, затрагивающими каждого из нас отнюдь не только в рабочее время.

Драматург В. Черных — один из немногих авторов, кто последовательно и успешно разрабатывает именно современную тему, в том числе и производственную. С одной стороны, он обладает даром безошибочно определять «болевые точки» действительности, реальные проблемы жизни, касающиеся всех, с другой — превосходно знает законы зрительского восприятия. Наверное, именно последнее обстоятельство позволило ему высказать в одном из интервью (опубликованном вскоре после феноменального зрительского успеха фильма «Москва слезам не верит») такую мысль: «Успех у зрителей — дело неслучайное, это всегда заранее спланированная акция». Там же драматург открыл некоторые свои рецепты: признался, что делает ставку на стремление аудитории в потоке новой для себя информации опереться на уже известные нравственные ориентиры, обнаружить «незнакомое в знакомом». И в новой своей работе — как мы увидим далее — В. Черных предоставляет зрителю такую же возможность.

Есть еще одно важное качество его сценариев: все они, о сколь бы серьезном и даже драматическом ни говорили, всегда насыщены юмором, иронией. Это также способствует контакту с залом: всем знакома ситуация, когда очень важный разговор очень умных людей долго не может начаться, пока не прозвучит шутка и не разрядит обстановку. Смех, улыбка сближают собеседников, вызывают взаимное расположение, наконец, являются верным признаком нравственного здоровья, душевного равновесия, что всегда притягивает — в данном случае зрителей — к автору-рассказчику.

Сценарий «Дублера...» начинается откровенно комедийно: молодые инженеры, интеллектуальный «цвет» крупного современного завода «Электрон» ночь напролет режутся в преферанс. Звучат бесконечные «трефа», «бубна», «пас»... Потом главный герой — Костин — возьмет у приятеля бинокль и с балкона будет глазеть на купающуюся в реке девушку. А уже через несколько часов, не без труда раздобыв у коллег галстук, предстанет перед высокой комиссией в кабинете директора, которая его-то и назначит... руководить заводом в течение месяца. Сценарий и дальше предложит массу забавных ситуаций, весело, с задором и энергией молодости (ведь рассказ-то ведется от имени дублеров, их глазами увидены и цехи завода, и кабинеты начальников, и сами начальники,

ставшие на один месяц «бывшими») поведает о самом наболевшем, ничего не скрывая, — о «толкачах», протекции, использовании квалифицированного труда не по назначению, о невозможности уволить лодыря и разгильдяя...

Авторы превосходно знают производственный быт, его детали, подробности — это сразу же вызывает доверие к повествованию. Но главное — они нашли для себя точку отсчета, угол зрения. Сумели весь сценарий (и пьесу, о чем речь впереди) выдержать в едином стилистическом ключе. Перед нами умная и смелая игра умных и взрослых людей, преследующая конкретные, общественно важные цели. Играя, ребенок познает мир, утверждает педагогика. А почему своим же детским опытом, хотя и изрядно подзабытым, не может воспользоваться взрослый? Почему ему нельзя поверить, хотя бы ненадолго, в сказку? Причем сказку, которая происходит не в тридесятом государстве, а здесь, на своем же заводе. Как утверждал Горький, «реальная жизнь немногим отличается от хорошей фантастической сказки, если рассматривать ее изнутри, со стороны желаний и мотивов, коими руководствуется человек в своей деятельности...»

Человеку надо иногда почувствовать себя всемогущим творцом вселенной. Или хотя бы представить себя главой крупного предприятия — не случайно популярностью пользуется рубрика «Литературной газеты» «Если бы директором был я...». Это развивает чувство ответственности, вызывает самоуважение. А в конечном счете способствует решению многих серьезных практических вопросов, касающихся и производства, и быта, и даже личной жизни.

Итак, правила игры оговорены. Дублеры руководят предприятием всего только месяц. Поэтому Костин вместе с новым начальником гальванического цеха может взять да и закрыть этот самый цех, давно нуждающийся в реконструкции. Поэтому новый директор не соглашается использовать высококвалифицированных рабочих своего предприятия на строительстве детского сада. Подписывает заявление ведущего конструктора, который просит перевести его в цех рабочим — там он вдвое выиграет в зарплате. Увольняет товароведа, которая отправила груз в Харьков вместо Хабаровска и нанесла тем самым предприятию большие убытки. Категорически отказывается посылать на Березовский комбинат за дефицитным сырьем «толкача» с коньяком и конфетами, подает на горе-поставщиков в арбитраж и... тем самым срывает выполнение заводом плана. Но — стоп! Кажется, игра зашла слишком далеко: в финальной сцене фильма в кабинете Костина появляется настоящий директор — Цыбин — и пытается остановить эксперимент — «надо спасать план».

В чем же дело? Разве поступки Костина неправильны? Разве Цыбину — или нам с вами — нравятся «толкачи», бездельники, начальники, которые дают сводки о выполнении плана за неделю до его выполнения? И тем не менее поведение, подобное костинскому, не укладывается в реальную повседневность больше, чем на месяц. Воспринимается всерьез только под знаком эксперимента, игры, если хотите, социальной сказки. Вот где кроется уже нешуточный конфликт, где видна драматическая подоплека таких лихих и веселых событий. Как говорится, сказка — ложь, да в ней намек...

Посмотрим теперь на героев нового производственного сюжета — может быть, на этот раз социологической комедии? Но в любом жанре — где бы ни происходило действие, люди каких профессий ни принимали бы в нем участие — зрителей прежде всего интересует личностный аспект событий. «Персонифицированный дух необходимых перемен» — так писала критика о Чешкове Дворецкого, Потапове Гельмана и им подобных героях. Они обладали цельностью натуры, личное нравственное чувство и профессиональный долг были у них в завидной гармонии. Хотя будем справедливы: суперделовой, рациональный «человек со стороны» Чешков был все-таки менее близок нашему сердцу, чем твердо отстаивающий правоту своего нравственного порыва (хотя уже и не столь романтического, как, например, у погодинского Гая) бригадир Потапов, отказывающийся от незаслуженной премии. Это не удивительно, так как многие и многие производственные пьесы самых разных исторических «призывов» приучили зрителя к приоритету лозунга,

трудового энтузиазма над технической квалификацией работника. Впрочем, сегодня ситуация изменилась. Выяснилось, что без высокой экономической грамотности — даже при самом правильном трудовом настроении — производство не наладишь.

В квалификации Костина и других дублеров «Электрона» сомневаться не приходится. Волнует другое — их гражданская позиция вплоть до того самого момента, когда начался эксперимент. Что же, не знали раньше молодые специалисты о том, какими путями поступает на завод дефицитное сырье? Или о том, в каких условиях трудятся рабочие гальванического цеха? Конечно, знали. Но были уверены в том, что любое их вмешательство в решение этих вопросов обречено на провал, никому не нужно. Потому и предпочитали тратить умственную энергию на обдумывание карточных ходов, а душевную — на поиски способа быстрее продвинуться по служебной лестнице или познакомиться с понравившейся девушкой, — кто на что. Так возникает еще одна немаловажная проблема. Выходит, только главный инженер Чешков, бригадир Потапов или дублер-директор Костин могут брать на себя ответственность, сомневаться, мучительно искать выход из той производственной ситуации, которая их не устраивает, — рядового работника не заботят эти сложности, и он вряд ли «потянет» на героя пьесы или сценария.

Директорское кресло и в самом деле неузнаваемо меняет Костина (да и большинство остальных дублеров, хотя характеры их лишь намечены, не развернуты до конца). Азарт игрока — докажу, что я могу, что выиграю и эту партию — очень быстро сменяется в нем неподдельной тревогой за разлад в тех или иных звеньях производства, искренним желанием во что бы то ни стало, не щадя в первую очередь себя и своих друзей, добиться работы экономически четкой и — что особенно важно — честной, соответствующей развешанным на заводских стенах призывам. В этом смысле для него — как и для бригадира Потапова — дело и нравственность, долг и чувство, реальность и мечта оказываются не противоположными, но неотделимыми одно от другого понятиями. Костин — это не Леня Шиндин из пьесы Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся...», готовый обойти закон во имя того, чтобы вовремя сдать объект, не «тринадцатый председатель» Абдуллина, превыше всего заботящийся о благе своего колхоза и попадающий тем не менее на скамью подсудимых. Костин уже понимает: несовершенен не сам хозяйственный механизм, несовершенны люди, которые приводят его в действие, несовершенны еще отношения между этими людьми. «Я хочу приучить людей к мысли, что можно и жить, и работать по-другому. А для этого нужно время», — говорит в финале картины дублер-директор.

Особенно значительной личностью — по масштабу, духовному потенциалу — выглядит на экране Костин. Его играет актер Б. Плотников, открытый в свое время для кинематографа режиссером Л. Шепитько и блестяще сыгравший в фильме «Восхождение» Сотникова. Редкостная, обнаженная духовность внешнего облика, взгляд, устремленный «внутрь души», психологическая, эмоциональная наполненность существования в кадре — качества, которыми запомнился исполнитель по прежней работе, повлияли на трактовку образа главного героя ленфильмовской ленты. Пожалуй, именно то, что делает Б. Плотников — Костин, придает происходящему психологическую достоверность, заставляет нас сочувствовать дублерам, переживать за них. Сдержанный, интеллигентный, умеющий быстро и верно принять решение и в то же время благородный, отзывчивый — таким, как Костин, нам, в сущности, и хотелось бы видеть руководителя современного предприятия. Честно говоря, ему не очень-то идет мешать колоду карт или подглядывать в бинокль за прелестной купальщицей — экранный Костин значительно лучше смотрится на планерке, в цехе или техотделе. А финальные его сцены с Цыбиным — М. Глузским и вовсе сыграны по законам настоящей психологической драмы, с подтекстом переживаемой на наших глазах кризисной ситуации, которая столкнула в директорском кабинете две судьбы, два мироощущения, две жизненные программы — не антагонистичные, но вряд ли совместимые одна с другой. В то же время именно сильная, идейно

наполненная игра Б. Плотникова смещает иногда жанровые акценты картины: исчезает стихия игры, комедийная раскованность, заложенная в сценарии. Острее выявляется социальная проблематика фильма, но, теряя жанровые опоры, звучит публицистически, газетно.

●

В театре Костина играет В. Проскурин. Этот Костин — балагур и шутник, неистощимый на выдумки, и где-то к середине спектакля начинает казаться, что и эксперимент с дублерами он выдумал сам, а теперь ловко разыгрывает зрительный зал.

Идею игры, импровизации, заложенную в сценарии, Захаров — как постановщик и соавтор пьесы — смело выводит на грань абсурда. Сам театр будто извиняется по этому поводу, оговаривая в программке, что спектакль — «очень свободная и вольная версия некоторых мотивов» сценария. Однако «некоторых мотивов» хватило и на то, чтобы дополнить, по-новому интерпретировать серьезную тему, и на то, чтобы создать веселое, удалое представление.

Давно уже ушли в прошлое времена, когда изображение считалось прерогативой кино, а слово — привилегией театра: «Эквилибристика в театре натыкается на стены, как диалог в кино — на полотно» (Ю. Тынянов, 1924 год). Сегодня критики пишут о «монтаже эпизодов» на сцене и о «новой зрелищности» на экране, открывшей для себя художественные резервы в подчеркнутой, изящно (в лучших фильмах) стилизованной театральности, в воскрешающей стиль далеких эпох костюмности. Марк Захаров, работающий в театре и на телевидении, свободно владеет и теми, и другими приемами.

Кино не пренебрегает завоеваниями театра, особенно когда говорит о прошлом. Театр, обращаясь к современности, с удовольствием берет на вооружение то, что изобрел в диалоге со зрителем двадцатого века экран.

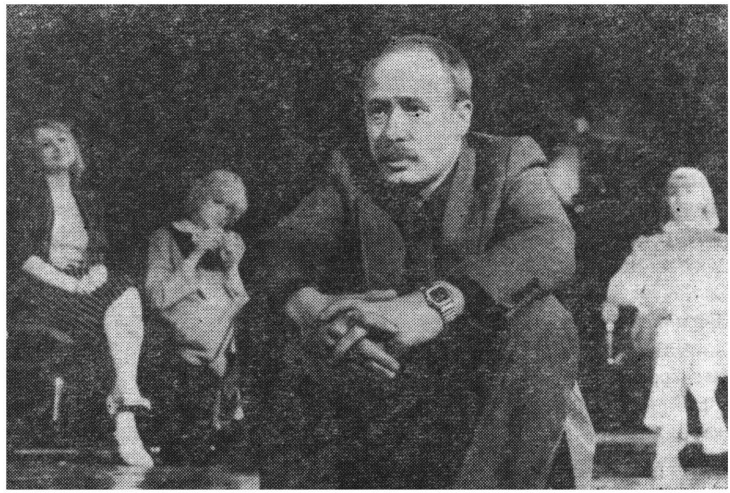
Захаров начинает свой спектакль с того, что сразу же нарушает все классические театральные единства. О предстоящем эксперименте, обращаясь к залу, сбивчиво, скороговоркой рассказывают Цыбин и Костин. Это два монолога, демонстрирующих совершенно различный подход к делу. Причем часть своего текста Костин произносит откуда-то сверху, забравшись чуть ли не к колосникам. Затем идут весьма своеобразные эпизоды, иллюстрирующие их рассказ. Когда, например, парторг завода Игнатов предлагает Цыбину в качестве преемника-дублера Костина и директор отметает кандидатуру: «Да ну, придурок...», — сам кандидат находится волей постановщика рядом и печально разводит руками.

Не правда ли, так и хочется возмутиться: опять эти режиссерские штучки, внешние эффекты, призванные оглоушить зрителей настолько, чтобы они уже не в состоянии были оценить реальные достоинства и пьесы, и спектакля! Протест пуритански настроенной части зрителей достигает апогея, когда на сцене появляются пять модно одетых молодых женщин (в программе они обозначены как «женщины, так или иначе связанные с Костиным») и хором поют... знаменитое пушкинское «Храни меня, мой талисман», причем одна еще и аккомпанирует подругам на скрипке. Зрители-скептики негодуют, но улыбаются. А другие — те уже встречают каждую остроумную реплику смехом и аплодисментами. Дело в том, что они уже приняли правила игры. Ирония и импровизация — вот главные ее условия. Играют все: дублеры — в руководителей, руководители — в отпускников, забивающих на загородной даче «козла». Режиссер будто говорит актеру: вы не заняты в этом эпизоде? Не беда — берите в руки банджо, или гитару, или трубу, кто чем владеет, садитесь, наконец, за рояль и оставайтесь на сцене, слушайте, смотрите, может, подадите реплику, а может, подхватите песню. Сюжет тем временем последовательно раскручивается в ту же сторону, что и на экране: перед дублером-директором быстро растет — как снежный ком — груда проблем. Пожалуй, что уже и не смешно.

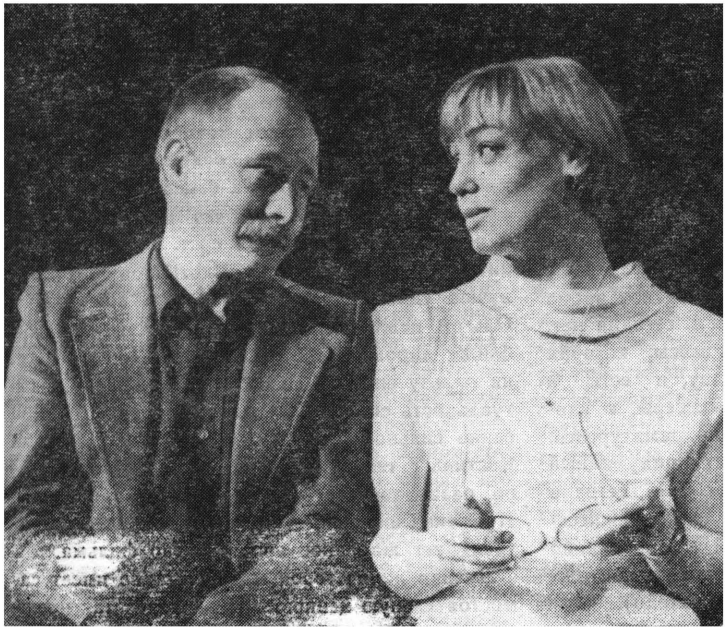
Атмосфера сложного современного производства возникает на сцене во многом благодаря самому ритму спектакля — стремительному, напряженному, всё, в том числе и эксцентрические отступления, подчиняющему сюжетной интриге: справятся дублеры или нет? Выиграют или потерпят поражение?

«Дублер начинает действовать». Костин — Б. Плотников

Костин — Б. Плотников, Хейли — Р. Коростылева



«Проводим эксперимент». Спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола. Костин — В. Проскурин



Костин — В. Проскурин, Хейли — Е. Шанина

Ритм, динамичность присущи и фильму. Режиссер Э. Ясан (об этом свидетельствуют и его предыдущие работы) владеет интонацией живого остроумного рассказа. Другое дело, что условность, которая предусмотрена сценарием, наталкиваясь на жизнеподобную кинематографическую фактуру, отступает. Забавные игровые эпизоды перемежаются общими планами, где рокочут станки, идет работа за кульманами в конструкторском бюро, энергичным шагом проходит по цехам новый директор... Режиссер, похоже, чувствует недостаточную оригинальность такого изобразительного фона и потому торопится перебить его откровенно комедийными, даже гротескными сценами (объяснение Костина с Хейли, планерка в кабинете дублера-директора, на которой зачитываются пожелания коллектива дублерам, и так далее). Но он словно боится переиграть, перефантазировать и вновь возвращается к привычным атрибутам производственного кино. Хотя — надо отдать ему должное — умело использует музыку, цвет, не дает зрителю заскучать. Что скрывать: существует много лент (и особенно телевизионных), где ведутся нескончаемые многозначительные разговоры вокруг мелкого производственного конфликта, приобретающего на экране едва ли не космические масштабы и... повергающего аудиторию в уныние. Э. Ясан, в отличие от создателей таких постановок, знает, как удержать зрительский интерес.

Восприятие современного зрителя достаточно гибко, его не собьешь с толку ни хронологической путаницей, ни метафорической усложненностью, он не раз сталкивался с самыми причудливыми формами авторской фантазии. Язык театра и кино стал в последнее время гораздо более свободным. То есть сегодня нет, пожалуй, такой современной пьесы, которая была бы противопоказана экрану, и есть, в свою очередь, театральные режиссеры, с удовольствием работающие над кинодраматургией.

Захаров по-новому монтирует придуманный кинодраматургом сюжет. Может быть, сегодня он лучше многих наших театральных режиссеров понимает, что «монтажный метод в кино есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще» (С. Эйзенштейн).

Главный структурный принцип фильма и спектакля — общий. Социально-проблемное, серьезное в лоб сталкивается с комедийным, ироническим. «А утром — взошло солнце!» — провозглашает Костин в театре, и прямо в зал прыгает Хейли (Е. Шанина) в купальнике... Она садится сбоку, на помосте, а на сцене тем временем происходит заседание комиссии, распределяющей посты между дублерами. Дискуссия членов комиссии перебивается репликами Костина, любующегося Хейли. На экране изображение девушки в бикини, выходящей из воды, контрастирует с индустриальными пейзажами и интерьерами, намеренно интригуя зрителя. И недаром. Изящная, насмешливая Хейли (Р. Коростылева) — так зовут девушку — работает в техотделе возглавляемого Костиным предприятия. Не исключено, что Хейли составит в будущем счастье героя. Она не просто хороша собой и самостоятельна — она еще и помогает Костину разработать технологию получения дефицитного сырья прямо здесь, на заводе. О взаимоотношениях Костина с Хейли фильм рассказывает с юмором, чуть-чуть подтрунивая над влюбленными. А вот встречи Костина с Ольгой, бывшей женой, неожиданно приобретают в фильме едва ли не драматический оттенок. Вполне веришь Ольге (Н. Данилова), вновь потянувшейся к Костину, что раньше он был не таким, не был личностью, не был мужчиной, рядом с которым можно чувствовать себя уверенно и спокойно. Веришь, что причина интереса Ольги к бывшему мужу кроется именно здесь, а не в его назначении, хотя и временном, на высокий пост. Кстати, исполнителю главной роли Б. Плотникову гораздо лучше удаются психологические эпизоды с Ольгой, нежели комические — с Хейли. Драма ближе дарованию Б. Плотникова, и это идет на пользу фильму, акцентируя важность и актуальность его проблематики. Эти акценты особенно сильно звучат в полемических диалогах Костина с тестем — вульгарным циником, остро, разоблачающе сыгранным И. Горбачевым. И не вина актеров, что режиссер не всегда контролирует жанровое пространство фильма.

Личная линия героя и в спектакле имеет самостоятельную ценность. Происходит так прож-

де всего благодаря мастерству В. Проскурина и Е. Шаниной, балансирующих на грани лирики и пародии, психологической достоверности и лицедейства. Первый же свой диалог они проигрывают перед нами трижды, делая его от раза к разу все смешнее и изящнее.

В своем активном (некоторые даже считают, агрессивном) отношении к зрителю манера театрального режиссера Захарова, как, впрочем, и молодого кинорежиссера Ясана, совпадает с устремлениями Черных. Названных художников не упрекнешь в стилевом однообразии — они воспринимают мир многомерно, во всех его крайностях и диссонансах, и весь этот мир готовы перенести в пространство спектакля, фильма или сценария. Они не навязывают зрителю свою исповедь и свое мнение, хотя безусловно имеют его, но стараются прежде всего увлечь, заинтересовать, заставить принять правила игры. И надо признать: такой способ жизни в искусстве, хотя он и не по сердцу кому-то своей деловитостью и прагматичностью, выражает немаловажные тенденции времени, отвечает запросам дня. Ведь инерция стиля мешает не только на производстве — в творчестве тоже. В обеих сферах остро требуется и высокий профессионализм.

Что ж, «эксперимент» по созданию комедии на «производственную тему» в целом прошел удачно. История о дублерах по-разному заканчивается на сцене и на экране, что вполне соответствует и стилевым различиям фильма и спектакля. В финальных кадрах мы видим витрину магазина с множеством телевизоров. На экране — Костин. Наверное, он дает интервью. Чуть раньше мы слышали, что именно ответил герой на заданный ему перед камерой вопрос: «...я твердо знаю, что где бы я ни работал, директором, рабочим или инженером на своем прежнем месте, я знаю, что не смогу работать, как раньше». Открытый, публицистический финал... В театре команда дублеров в полном составе отправляется на строительство нового завода — «Электрон-2». Менее правдоподобно, зато более оптимистично — игра ведь должна кончаться победой, выигрышем, и новый завод — это своего рода приз, выданный театром молодым инженерам за дерзость, принципиальность и преданность делу, которые они проявили во время эксперимента.

●

Есть мнение, что пик «производственной темы» позади, что она мельчает, растворяет свои крупные проблемы и конфликты в бытовых ситуациях (см., например, статью И. Вишневской «Тревоги на марше» в альманахе «Современная драматургия», 1983, № 2). Новый сюжет, которым поспешили воспользоваться сцена и экран, — не подтверждает ли он эту гипотезу? Вроде бы нет в нем фундаментальности, глубины, нет пока еще и героя, способного на кардинальные перемены в организации производства, стиле руководства, — есть дублеры! И хотя хитро улыбающийся Костин из захаровского спектакля поет в микрофон Высоцкого: «Я согласен бегать в табуне, но не под седлом и без узды» и уезжает директорствовать на «Электрон-2», хотя Костин из фильма говорит и говорит о чем-то важном с множества телеэкранов, выставленных в витрине, мы-то с вами понимаем, что все это не совсем всерьез, хотя, безусловно, предложенная игра всколыхнула, задела за живое, вновь выставила на всеобщее обозрение то, что мешает нормально жить и работать. Магическое «если бы» позволило по-новому взглянуть на старую ситуацию.

Создатель почти канонизированной сегодня в рамках «производственной темы» «Премии» А. Гельман написал недавно фарсовую, гротескную пьесу «Скамейка», рассчитанную всего лишь на двух актеров. И. Дворецкий в «Директоре театра» поднял наболевшие нравственные и творческие проблемы на примере весьма необычного, абсолютно «несерьезного» производства — театрального. В. Черных и его соавторы придумали игру в дублеров. Что же это, уход с передовых позиций, попытка оживить, расцветить знакомые зрителям конфликты и ситуации с помощью жанровых ухищрений? Не будем делать преждевременные выводы. Присмотримся лучше внимательнее к дальнейшему развитию темы, которая имеет уже свои традиции и открытия, а теперь пробует утвердить себя в новом художественном качестве.

Вместо традиционной рецензии мы публикуем с небольшими сокращениями письма читателей о фильме «Анна Павлова» и редакционный комментарий к ним.

Приобщение

Кинорежиссер, создающий фильм о жизни и творчестве великого художника, обрекает свою работу на полемику — ведь у каждого с в о е представление о характере, внешнем облике, природе таланта изображаемого героя. На просмотре такого фильма зрители сопоставляют свои знания с увиденным — отсюда и восторги, и негодования.

Подобная ситуация сложилась вокруг фильма «Анна Павлова». И не только среди зрителей — полярные точки зрения на картину высказала и критика.

С точки зрения истории балета, с позиции соотношения вымысла с фактом фильм Э. Лотяну дает основания для спора. Например, постановщик придумал микросюжет: занятия учащихся хореографического училища в парке. Разумеется, ни один педагог императорских театров и балетной школы не проводил занятий, подобных тем, что изобразил Лотяну (имитация свободных движений, «падающий лист» и т. п.). Таких занятий не было никогда, ни до приезда в Россию Айседоры Дункан, ни после; и это прекрасно знал режиссер. Но в придуманном эпизоде есть своя правда.

Попробуем непредвзято отнестись к замыслу постановщика. Режиссер, исходя из законов поэтики балета, согласно которым классический балет XIX века с его условными жеста-

«АННА ПАВЛОВА»
Сценарий и постановка Э. Лотяну. Операторы Е. Гуслинский, В. Нахабцев. Художник Б. Бланк. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Погосян. Производство «Мосфильм» (СССР) — «Посейдон филмз» (Англия), при участии В/О «Совинфильм» (СССР), ДЕФА (ГДР), ИКАИК (Куба), «Космос-фильм» (Франция), 1983.

ми, знаково изображающими взаимоотношения персонажей, с его языком «глухонемых», обратился в начале XX века к естественному выразительному телодвижению.

Взглянем на фотографии артистов балета конца XIX века — четкие линии верхней и нижней части тела, крепкая спина. А теперь обратимся к фотографиям начала века — Павлова, Фокин, Нижинский, Карсавина — те же линии, но в верхней части тела чуть «нараспев» — освобожденные, «непроизвольные». Этот синтез свободных и упорядоченных линий подобен сочетанию локальных цветов и оттенков, полутонов. Обогащение палитры движений явилось следствием углубления мира чувствований, постижения внутренних переживаний личности артиста балета (ведь М. Фокин и А. Павлова, отбирая движения, останавливались на тех, которые отвечали их внутреннему «хотению»). Разумеется, балетная школа во время учебы Павловой строилась на других принципах. Но у балета есть свои имманентные законы развития — путь к естественному, свободному выразительному телодвижению был неминуем, что и доказал опыт самой Анны Павловой и ее коллег. Э. Лотяну и придумал эпизод, чтобы косвенно отразить эту глубинную тенденцию (другой вопрос, как выполнены пластические этюды, но для концепции режиссера качество хореографического этюда — чуть лучше, чуть хуже — не принципиально).

Однако этот эпизод, как, впрочем, и многие другие, вызвал негодование критика. Е. Суриц в статье, опубликованной в журнале «Советский балет» (1984, № 1), предъявила Э. Лотяну множество требований и претензий. Вот пример: «...здесь надо ясно и определенно показать (именно показать!), что представлял собой русский балет в начале XX века, нарисовать исторически правдивый образ М. Петипа, раскрыть его творческую позицию, объяснить, в чем заключалась суть реформы М. Фокина, выявить подлинное значение «Русских сезонов» и деятельности С. Дягилева». Но выполнимы ли эти требования в о д н о м художественном кинофильме? Ведь эдак можно свести на нет работу любого режиссера, дискредитировать любой кинофильм, любую киностудию. К тому же художественное произведение необходимо оценивать не по тому, чего там нет, а по тому, что там есть, какие художественные идеи воплощены в нем. Как известно, еще А. С. Пушкин писал, что художника надо судить по законам, им самим над собой установленным.

Е. Суриц приводит в негодование, что в фильме не выдержана хронология, что Павловой приписываются поступки, которые она не совершала (например, спасение В. Дандре от тюрьмы). Упрек был бы оправдан, если бы нас убедили в том, что вольности в обращении с историческим материалом, допущенные Э. Лотяну, в конечном счете привели к искажению образа Павловой — поступки не вытекали бы из ее характера. Однако в фильме сложился образ честного, талантливого художника, которого поглотила «одна, но пламенная страсть» — бескорыстное служение идеалу.

Но в том-то и дело, что критик обращается к работе Э. Лотяну не как к художественному произведению. Вместо анализа художественных образов критиком оценивается историческая достоверность отдельных эпизодов. Например: «Не могла Павлова из окон репетиционного зала видеть расстрел у Зимнего дворца. Артисты балета не бойкотировали в день «Кровавого воскресенья» вечерний спектакль, и Павлова не обращалась к публике с речью».

Правда же этого киноэпизода заключается в том, что кровавые события 1905 года откликнулись и в императорском театре, этой «теплице». Режиссер не преувеличил пробуждающееся гражданское чувство артистов балета, но и не недооценил его; главное в том, что кровавые события в жизни народа нашли отклик в придворном театре, что в этой среде пробудился голос совести, пусть он был негромким, растворившимся в общем звуке революции, но он был. Этот мотив режиссер акцентирует, вводит эпизод в парке, где Павлова оказывается в группе рабочей молодежи, и потом, во время расстрела, она видит окровавленное тело именно того парня, рядом с которым стояла. В этом эпизоде воплощен мотив приобщения к народному горю. Вот для чего по воле режиссера Анна Павлова увидела

«Анна Павлова». Павлова — Г. Беляева

расстрел у Зимнего дворца из окон Мариинского театра.

Хотим мы того или нет, но каждый режиссер экранизирует свое ви́дение проблемы и героя. Отсюда и поступки, совершаемые героем, подбираются не хронологически, а ассоциативно: режиссеру нужны факты, формирующие образ, сложившийся в его сознании.

Вернемся к сюжету с Виктором Дандре. Э. Лотяну придумал эпизод, в котором Анна Павлова распродает свое имущество, чтобы спасти от долговой тюрьмы преданного ей человека. Для чего придуман этот эпизод?

Анна Павлова была в высшей степени бескорыстна. Как передать эту черту ее натуры? Можно было бы найти высказывания самой Павловой по этому поводу или высказывания ее близких, переплавить их в реплики персонажей. Но в художественном фильме словесная информация не несет образного начала — зритель в слова не поверит, нужен поступок. И Лотяну придумал этот поступок. Да, такого в жизни не было. Но была ли Павлова бескорыстна? Да. Выражено ли это в фильме? Да. А коль скоро зритель признал поступок, то стоящая за этим поступком черта натуры будет воспринята как подлинная.

Хочется защитить исполнительницу роли Анны Павловой молодую балерину и актрису Галину Беляеву. Ей критика предъявляет непомерные, на мой взгляд, претензии: «Для того чтобы изобразить на экране великую балерину, нужно обладать исключительными данными. Желательно хотя бы некоторое сходство. Его нет. Нет этих удлиненных форм, утонченной грации силуэта, ломких линий, которые так вдохновенно передал на плакате, написанном к первому балетному «Русскому сезону», В. А. Серов».

Но давайте определимся, что создал Серов: фотографию или произведение искусства? В. Серов изобразил не только лик Павловой — на рисунке отразилось то новое, что нес русский балет начала века, отразился сам Серов, его стиль, его представления об идеале. Здесь черты прообраза трансформировались в угоду внутренней правде художника. Так имеем ли мы хоть какое-либо основание сравнивать внешние данные балерины Беляевой с рисунком Серова? С этим запечатленным идеалом могли не совпадать черты даже самой Павловой.

И, наконец, самое главное. Почему мы считаем, что художественный образ Анны Павловой в фильме Э. Лотяну раскрыт исключительно только посредством действий, высказываний, поступков главной героини? В фильме Лотяну образ Павловой живет даже тогда, когда ее самой нет на экране; художественный мир гениальной артистки, ее характер раскрываются посредством прямых и косвенных характеристик. Здесь применены музыкально-хореографические принципы драматургии. Кинорежиссер неожиданно для нас предстал перед нами как осведомленный, уверенно действующий хореографический драматург. В создании образа Анны Павловой — не портрета, а именно образа — режиссер использует балетные принципы развертывания материала. Ведь в балете, в том же «Лебедином озере», например, мир Одетты раскрывается не только через самохарактеристику персонажа — танцы, вариации, дуэты и монологи, исполняемые ею самою, но и через хореографические композиции кордебалета лебедей — знаменитые лебединые сцены.

Меня восхищает художественный инстинкт Э. Лотяну. Ведь эти приемы прямой и косвенной характеристики осваивают далеко не все

современные балетмейстеры. Переход от поэтики таких фильмов, как «Табор уходит в небо», «Мой ласковый и нежный зверь», к поэтике «Анны Павловой» отражает определенную перестройку в художественном мире Э. Лотяну; киноведам еще, по-видимому, предстоит понять и объяснить ее. Как бы там ни было, но Лотяну удалось проникнуться тайнами балетной поэтики. Введенные режиссером хореографические фрагменты и отдельные номера выполняют художественные функции, эти фрагменты нужны не столько как иллюстрации жизни балета начала XX века, сколько для построения целостного образа. Режиссер не хореографические произведения экранизировал, а создавал художественные образы с помощью этого материала. Отсюда вольность в обращении с ним. Например, «Умирающий лебедь». Перед нами не тот «Лебедь», что создали Павлова и Фокин. Этот номер в фильме оказался наполненным экспрессией, судорожными всплесками, порывами духа — от него веет трагизмом. Разумеется, у Павловой — Фокина этого не было (номер вначале назывался просто «Лебедь» и лишь позднее прибавилось «умирающий»). Однако в структуре фильма этот нетрадиционно интерпретированный «Умирающий лебедь» выполняет немаловажную функцию: он предвещает трагический исход, те самые последние слова гениальной артистки. «...Принесите мне костюм Лебедя, — попросит она, умирая...

В фильме нет патетических слов о судьбе гения и о народе, его взрастившем, но танец «работает» на эту важную тему.

«Анна Павлова».

Создавая кинообраз великой русской балерины, Э. Лотяну не мог не столкнуться с множеством разнородных трудностей. Невнимательное отношение критики, на мой взгляд, может усугубить эти трудности.

Русский балет, в частности балет начала XX века, широкое и противоречивое явление. По сей день в нем остаются белые пятна. Не забудем, однако, что экранное воплощение образов великих артистов, в их числе артистов балета, имеет свои художественные и идеологические задачи и свои законы, отличные от историографии, хотя используется один и тот же материал. Почему мы, обладая историческими знаниями, имея научно обоснованную биографию Анны Павловой, нетерпеливо ждали фильма о ней? А потому, что жаждали приобщиться к духу великой артистки. Мы идем в кинотеатр, чтобы воспринять дух Павловой, воплощенный в художественных образах, — нет более универсального способа приобщения к духовному миру наших великих предков.

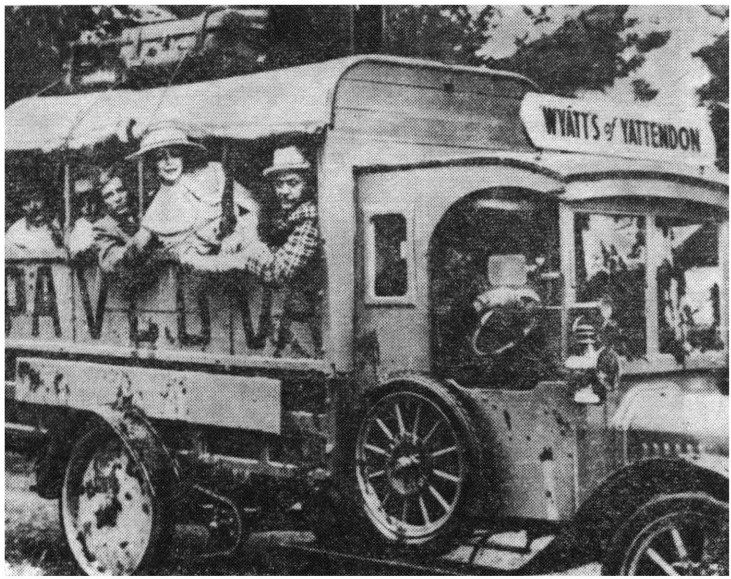
В наше время нет необходимости доказывать право автора на художественный домысел, вымысел, на переосмысление фактов — но с точки зрения «конечного результата», концепции мы вправе с него спросить по самому строгому принципу. С этой точки зрения работа Э. Лотяну, по моему убеждению, отвечает нравственным, эстетическим, воспитательным установкам советского искусства.

С. Давыдов

Ленинград

«Почему они не хлопают?..»

Надо ли говорить о том, с каким нетерпением мы ждали новую работу режиссера Э. Лотяну! История жизни и творчества легендарной Анны Павловой, деятельность Дягилева, Фокина, знаменитые «Русские сезоны» в Париже — это целая эпоха не только в истории русского



«Анна Павлова»

балета, но и в истории русской культуры. Эпоха, о которой широкий зритель имеет довольно смутное представление. Казалось, что двухсерийный фильм будет не только красочным (ведь балет — это прежде всего красота), но и познавательным, просто интересным, так как интересен и нов для зрителя сам материал.

Эмиль Лотяну известен своими «фольклорными» фильмами и экспрессивными мелодрамами. Он — поэт, и это чувствуется в его лучших фильмах («Красные поляны», «Лаутары», «Табор уходит в небо»). Режиссеру близка стихия романтической легенды. Природа, яркие краски, романтические герои, сильные чувства, музыка — вот художественный мир молдавского режиссера, чьи работы несли на себе отпечаток ярко выраженного национального колорита. Выдержит ли материал фильма об Анне Павловой напор творческой фантазии Э. Лотяну? Сомнения были, но в режиссера хотелось верить.

Озадачивал выбор актрисы на столь ответственную роль. Галина Беляева молода, очень молода. Качество, конечно, прекрасное, но не обратится ли оно в данном случае против актрисы? Сам ее возраст был бы достаточным основанием для художественного совета отклонить ее кандидатуру, коль скоро ей предстояло прожить на экране целую жизнь.

Г. Беляева хороша собой, пластична, умеет носить костюм, неплохо танцует. Если бы кому-то пришла идея вновь экранизировать «Войну и мир» Толстого, то Беляева была бы одной из самых вероятных претенденток на роль Наташи Ростовой — налицо внешнее и внутреннее соответствие актрисы и роли. Она и похожа на Людмилу Савельеву. Такие же широко распахнутые глаза, большой рот, грациозность, живость...

Вообще же художественный мир Лотяну таит для актера некоторую опасность. Его фильмы — это прежде всего образно-чувственные музыкальные зрелища. От актеров тут не требуется решения сложных психологических задач — достаточно иметь яркую внешность и темперамент. «Анна Павлова» не стала исключением. Стилистика фильма и творческая концепция режиссера предопределили исполнительнице заглавной роли функцию пластического знака, цветового пятна в его пестрой нарядной палитре.

Чего же требовать от актрисы? Характер ее дарования, скорее лирико-комедийный, чем драматический, не давал серьезных оснований для столь роскошного бенефиса. А установка режиссера, который не требовал от нее ничего, кроме красивых поз, надо думать, не способствовала творческому росту Г. Беляевой в процессе работы.

Теперь о танце. В ряде критических статей поднимался вопрос о том, как же зрители должны судить о танце Павловой: по танцу Беляевой или по легенде, условно приняв за гениальный танец пластические этюды Беляевой? Ответить, конечно, сложно. Как показать искусство балерины, певицы, актрисы? Следует принять во внимание и фактор времени. То, что казалось гениальным полвека назад, сейчас, быть может, вызвало бы улыбку. Но что-то ведь все равно остается! Возможно, режиссеру следовало бы пригласить известную балерину или разделить роль между двумя исполнительницами, отдав хореографию, например, Надежде Павловой. Однако режиссер, как мне кажется, хотел продемонстрировать именно хореографические возможности Г. Беляевой. В результате тот, кто более или менее разбирается в балете, испытывает чувство неловкости и досады, когда на экране очередной танцевальный пассаж. Особенно это касается «Умирающего лебедя». Мы все-таки смотрим по цветному ТВ Майю Плисецкую, Екатерину Максимову, Ирину Колпакову. Кстати, можно было бы пригласить Ирину Колпакову на роль Анны Павловой. У нее прекрасные внешние данные, вполне кинематографические.

Если бы режиссер показал «Умирающего лебедя» — этот шедевр хореографии! — как-нибудь символически, отраженно... Так нет, танец показан дважды — как самостоятельный сольный номер. «Почему они не хлопают?» — спрашивает балерина у Фокина после первого исполнения «Лебедя», имея в виду своих зрителей. Аплодировать как-то не хочется и зрителям фильма...

Когда изображаешь великого человека, не-

обходимо еще и величайшее чувство такта, иначе легко попасть в неловкое положение. Однако согласно сценарию все персонажи неумеренно выражают свои восторги Анной Павловой, косвенно приглашая к тому и зрителей. Но чем восхищаться?

Вспоминается венгерский актер Имре Шинкович, исполнявший роль Ференца Листа в фильме «Грезы любви». Актер совершенно не умел играть на рояле. Но талант, труд и искусство имитации сделали свое дело. «Обмана» совершенно нельзя было приметить. Но как имитировать гениальный танец? Ответ, видимо, один: показать в танце личность, равную по масштабам дарования Анне Павловой.

Следующий вопрос у меня такой: почему был принят к производству слабый сценарий фильма «Анна Павлова»? В сценарии нет темы, нет характеров, нет образа Анны Павловой, а значит, нет и стержня, который удерживал бы внимание зрителя в продолжение трех часов. О чем фильм? Об искусстве балерины Анны Павловой? О легенде Павловой? О тяжести труда балерины? О «Русских сезонах» Дягилева? О судьбе эмигрантов, тоскующих по родине? О любви Павловой и Виктора Дандре? Наконец, о «мужчинах в ее жизни»?

Фильм не выполняет даже своей просветительской, образовательной роли. Скороговоркой произносятся имена, мелькают лица: Кшесинская, Петипа, Сен-Санс, Бенуа, Нижинский, Лифарь, Сол Юрок и т. д. Режиссер буквально напичкал свой фильм людьми, каждый из которых сыграл видную роль в истории русской культуры и мог бы стать героем самостоятельной картины. Вот этот помятый «чеховский» типаж, обозначенный А. Ромашиным, надо полагать, Александр Бенуа. Бойкий молодой человек — Серж Лифарь. Другой неврастеничный молодой человек — Вацлав Нижинский. Более или менее повезло Дягилеву. Повезло по метражу, по сути же получился меценатствующий купчик, уже знакомый нам по другим фильмам.

Как простому, непросвещенному, но жаждущему, может быть, просветиться зрителю уследить за этим калейдоскопом? Я, собственно говоря, ничего не узнала даже об Анне Павловой, не говоря уже об эпохе и людях, ее окружавших. Нельзя же счесть «эпохой» коллаж из кадров расстрела 9 января, восставшей Мексики, Великой депрессии и т. д. Все эти эпизоды выглядят на экране слишком условно, знаково, чтобы быть принятыми всерьез.

Я уж не говорю о диалогах, будто нарочно составленных из общих мест дурно скроенных биографических фильмов. О тривиальных сюжетных ходах и решениях. Отсутствие элементарных составляющих художественного произведения должны, видимо, компенсировать «красивые виды, туалеты, богатая жизнь; цветные открытки: московский Кремль, парижский Нотр-Дам и Монмартр, ленинградский Казанский собор и шествие докторов Оксфорда на фоне старинных зданий, березки и тройки» (слова Г. Козинцева, написанные, разумеется, по другому поводу, очень кстати в нашем случае).

Фильм дробится на множество микросюжетов, каждый из которых длится по полторы — три минуты. И каждый раз Г. Беляева появляется в новом, еще более роскошном костюме. Выражая свою искреннюю признательность и восхищение художникам по костюмам, создавшим столь изящные и оригинальные туалеты, в которых блистает актриса, все же хочу заметить: созерцать подобную коллекцию в течение получаса — большое удовольствие, в течение часа — скука, в течение почти трех часов — пытка. От нечего делать я взялась считать костюмы главной героини — и сбилась, досчитав до восьмидесяти.

Теперь открыточными видами и богатыми костюмами зрителя не удивишь. В течение последних двадцати лет наш кругозор значительно расширился благодаря появлению постановочных фильмов, сначала зарубежных, а затем и советских («Война и мир», «Анна Каренина», «Дворянское гнездо», «Чайковский» и т. д.). Картины становились все богаче и богаче. И вот уже обыкновенные российские помещики «средней руки» стараниями декораторов и костюмеров стали жить во дворцах и хоромах, как екатерининские вельможи, что само по себе противоречит и исторической, и художественной правде. Кроме того, за прошедшие годы

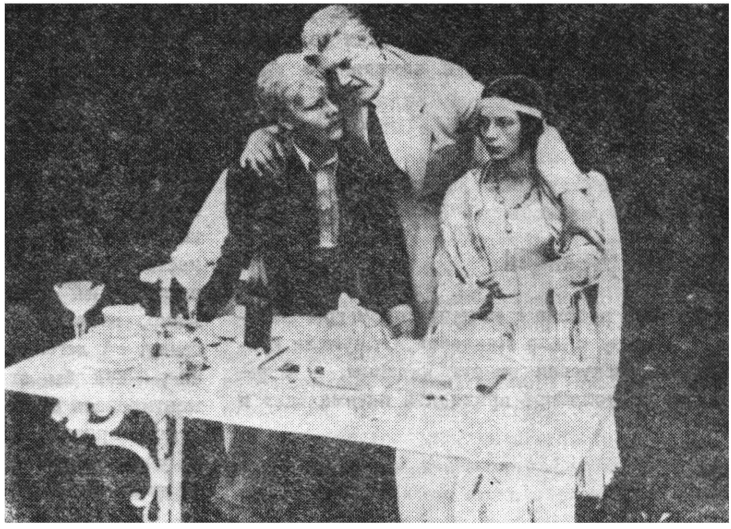
зритель привык, что действие многих фильмов переносится за границу и снимаются эти картины в настоящем Париже. Интересно, почему герои большинства таких фильмов прогуливаются всегда в одном и том же месте: на набережной Сены с видом на Нотр-Дам? Рассчитывать на то, что зрителя привлекут съемки Г. Беляевой на фоне Нотр-Дам, не приходится. Нас, зрителей, не впечатляют даже экзотические Экуадор и Колумбия, если в фильме нет мысли. Экуадор, Колумбия, Париж, Нью-Йорк — это всего лишь условие художественной правды. Сами по себе они уместны разве что в видовом фильме или «Клубе путешественников».

Марк Донской в свое время мечтал сделать фильм о Шаляпине. И, уж наверное, имел для этого все основания и немалые постановочные возможности. Однако высокие требования, которые он предъявлял себе, останавливали его. Можно, конечно, сожалеть о том, что Марк Донской так и не взялся за эту постановку, но нельзя не восхищаться честностью, серьезностью художника в подходе к такой сложной теме, его уважением к зрителю и к памяти великого артиста.

А что же мы видим в фильме «Анна Павлова»? Облегченное отношение к памяти великой балерины, к истории русской культуры и трату огромных средств при минимальном художественном результате.

Конечно, зрители пристрастны, капризны. Сначала требуют биографических фильмов о той или иной знаменитости, а когда фильм выходит на экран, обрушиваются на автора. Да, все это так. Но ведь биографический фильм — интереснейший жанр! — требует к себе творческого подхода, вынашивания замысла, тщательнейшей его разработки. Хрестоматийный пример — фильм Л. Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы». Фильм этот надо изучать, исследовать природу его успеха, а не только констатировать сам факт этого успеха. Политический, социальный, философский смысл деятельности молодого Маркса вырастает из сюжета «истории любви». Но в том-то и был секрет широкого зрительского успеха фильма, в этом и заключалась оригинальность трактовки, предложенной сценаристами и режиссером.

Трудно поверить, что «Анна Павлова» — результат глубоких, серьезных размышлений Э. Лотяну. В статье «О тамбовской сирени в



«Анна Павлова». Виктор Дандре — Д. Фокс, Дягилев — В. Ларионов, Анна Павлова — Г. Беляева

Калифорнии, венских стульях в России, а также о профессионализме в литературе» (и в кинематографе! — добавлю от себя) критик А. Латынина писала: «Задача биографа заключается в том, чтобы осмыслить элементы конкретной жизни как проявление некоей идеи». И далее: «Биограф строит свою работу, опираясь на реальные факты, но уже отбором реализует определенный замысел»[1]. Именно этот подход является, по мнению А. Латыниной, профессиональным подходом. «Но если даже небольшой биографический очерк требует идеи, способной организовать материал, то как можно неизвестно чего ради написать целую повесть. Но в том-то и дело, что образ Шаляпина не создан. Нельзя его создать беспорядочным нагромождением фактов, унылым пересказом опер, работа над которыми сводится к одной схеме: сначала у Шаляпина ничего не получается, потом Савва Мамонтов, Рахманинов или Коровин открывают ему глаза, и приходит озарение», — завершает свою статью А. Латынина. Истины, конечно, общеизвестные, но тем не менее приходится напоминать очевидное, ибо фильм Э. Лотяну именно с этой точки зрения несостоятелен.

Я желаю Э. Лотяну в его дальнейшей работе творческих успехов, критического подхода к уже сделанному, серьезного отношения к выбору тем для будущих постановок. Думаю, что его давно уже ждут «Кровавая свадьба» Гарсиа Лорки и «Дама с камелиями» Александра Дюма.

Н. Соколова

Альметьевск

От редакции

Около года прошло с момента премьеры фильма Э. Лотяну «Анна Павлова». Отшумели критические дискуссии вокруг картины, а в редакцию продолжают приходить письма «за» и «против». Это верный знак того, что полемика в зрительном зале еще не остыла, что фильм «Анна Павлова» — явление далеко не частное и не случайное. Редакционная почта позволяет сделать вывод: зрители, независимо от того, нравится им картина или нет, воспринимают ее много шире, чем очередную работу известного режиссера. Они справедливо замечают в «Анне Павловой» проявление определенных тенденций кинопроцесса. Именно поэтому мы и отобрали для публикации заметки С. Давыдова и Н. Соколовой, полярные в оценке фильма, чтобы, оттолкнувшись от них, поговорить об этих тенденциях в более широком кинематографическом контексте.

Точка зрения С. Давыдова отражает не только бескорыстный восторг зрителя, искренне полюбившего картину «Анна Павлова». Очевидно, за щедрыми комплиментами в адрес режиссера, за искренним стремлением защитить фильм от критики, не принимая во внимание даже его очевидные недостатки, стоит нечто большее, чем субъективное и своевольное «мне это нравится». Скорее всего стоит потребность в такого рода кинематографе — кинематографе, преображающем действительность, как бы воспаряющем над эмпирической реальностью. Магия фантазии художника — вот что главное в таком кино.

Подобная точка зрения была высказана и профессиональными критиками. Так, в статье «Кому играть Анну Павлову?» («ЛГ», 1983, № 45) В. Кичин рассматривает фильм, утверждая право художника на вольную поэтическую фантазию. «Лотяну увидел ее (Анну Павлову. — Ред.) *такой* (разрядка наша. — Ред.)», — пишет критик, отстаивая святая святых творца — его художественную автономность. В качестве козырного аргумента и в защиту своей концепции рецензент выдвигает жанр, избранный Лотяну, — поэтическую легенду. «А легенда, — рассуждает далее В. Кичин, — как бы отменяет необходимость документировать само искусство Павловой».

Есть критики и есть зрители, которые вполне удовлетворены, когда конкретная биография (к тому же известная до деталей) подменяется легендой. Здесь столько же уважения к

[1] «Литературная газета», 1984, 1 февраля.

«режиссерскому ви́дению», сколько к собственным запросам и вкусам. Оппоненты этой точки зрения недовольны как раз тем, что нарядные паруса режиссерской фантазии, по их мнению, заслонили реальное содержание реальной биографии.

«Образ великой балерины в трактовке создателей кинокартины выглядит как бы обесцвеченным, лишенным объема и глубины. Жизнь большого художника со всем комплексом противоречий, сложнейших взаимосвязей с окружающим миром, мучительных поисков и радостных открытий словно оказалась где-то за пределами экрана», — писала Г. Иноземцева в «Советской культуре».

В сущности, об этом же письмо Н. Соколовой, отказывающей фильму в художественной правде и даже в познавательной ценности. (Заметим в скобках: многие рецензенты приветствуют картину именно за то, что в ней состоялось кинематографическое открытие важного этапа русской культуры.)

Логика рассуждений и оценок Н. Соколовой, оценок полемически крайних, говорит о том, что ей не близок кинематограф экспрессивный, романтически экзальтированный. Она предлагает свою модель фильма об Анне Павловой с другими исполнительницами главной роли. Видимо, наша читательница представляет тот тип зрителя, который предпочитает зрелищному компоненту кинематографа компонент содержательный.

Итак, обозначается альтернатива, которую можно и не принять во внимание, сославшись на святое право художника не только избирать, но и устанавливать законы создания своего произведения.

С другой стороны, и критические споры, и перепад зрительских суждений — все это закономерно и может служить дополнительным доказательством повышенного общественного внимания к фильму.

Однако, как уже было сказано, журнал вновь представил свидетельства разного отношения к работе Э. Лотяну не для того, чтобы добавить груз на одну из чаш критических весов, и уж тем более не для того, чтобы эти весы успокоить в благостном равновесии. Ведь альтернатива, заявленная выше, реальна, имеет свою предысторию и требует сегодня если не исчерпывающего рассмотрения, то хотя бы ясного определения. Сквозь альтернативу, возникшую в связи с фильмом «Анна Павлова», видятся возможные (и далеко не равноценные) пути развития одного из важных тематических направлений нашего кино. Пользуясь привычным киноведческим термином, поясним, что речь идет об идейно-художественной направленности современного биографического фильма.

Определение «современный» подверстано здесь не только ради хронологической конкретности. Нет нужды напоминать, что «биографический фильм», заняв в 40—50-е годы особо обширное место в кинорепертуаре и немалое пространство в киноведении, вместил изрядный негативный опыт схематического, узкотенденциозного подхода к проблеме воссоздания на экране реальной биографии выдающейся личности, ставшей достоянием общественного сознания, национального духа. Заметим, ибо это важно, что биографии, подобной биографии Анны Павловой, с ее противоречиями и загадками, в русле того, давнего биографического фильма, места не нашлось.

Прошлый опыт стереотипов и схем был преодолен поступательным движением советского кино. Однако преодолен, как показало время, ценой завышенной, едва ли не полным забвением биографического фильма в кинематографической практике. Несмотря на появление ряда фильмов, среди них и весьма заметных, о полнокровном существовании этого тематического направления в кинопроцессе последних двух-трех десятилетий говорить не приходится.

Не потому ли само известие о замысле фильма, посвященного великой русской балерине, создало вокруг картины Э. Лотяну атмосферу горячего и требовательного ожидания? Не отозвалась ли в факте шумного интереса к его ленте неутоленная за многие годы потребность зрителя в кинематографическом познании событий, фактов, имен, образующих культурный, нравственный фундамент нашего бы-

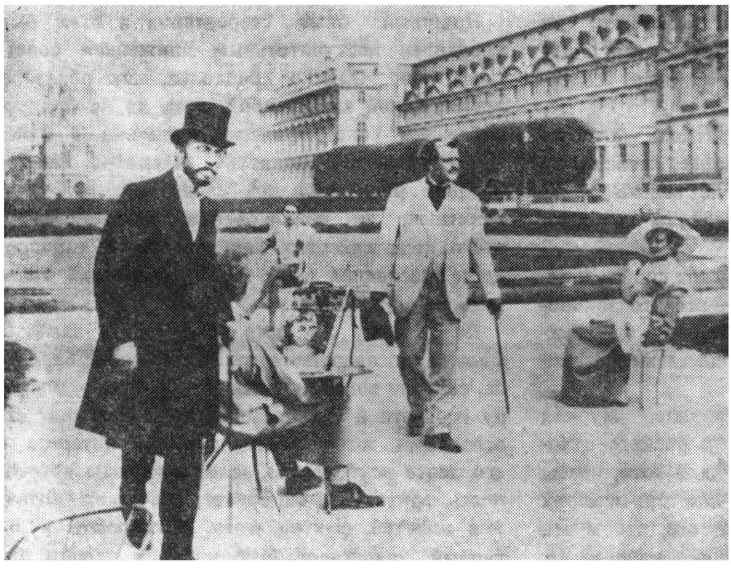
тия? Безусловно, отозвалась, ибо современный биографический фильм может возродиться, оформиться в новых своих очертаниях как проявление исторического чувствования и мышления, составляющих богатство духовного мира человека эпохи развитого социализма.

Спор вокруг киноверсии жизни Анны Павловой не завершается в сфере эстетических убеждений его участников; эстетические аргументы возвращают нас на более высокий уровень этических требований, предъявляемых ныне биографическому фильму.

Тут необходима хотя бы короткая ретроспекция — теперь уже в творческую биографию автора фильма «Анна Павлова».

Художественный мир Эмиля Лотяну, поэта и кинорежиссера, программно романтичен, орнаментален и тяготеет к универсальным идеям и образам. Его творчество подчиняется законам поэзии, причем любимый жанр мастера — близкая к фольклору поэтическая легенда, отзвуки которой были слышны уже в одном из первых его фильмов — «Красные поляны». В жанре поэтической легенды сделаны лучшие картины Э. Лотяну — «Лаутары» и «Табор уходит в небо». В «Таборе...» режиссер впервые обратился к русской классике, взяв за литературную основу сценария цикл романтических рассказов Горького. В поэтической фантазии на горьковские темы органично сплавились писательский и режиссерский миры, изначально, в самом своем истоке, родственные один другому.

В фильме «Мой ласковый и нежный зверь» нерасцвеченная чеховская проза вступила в конфликт с режиссерским мировосприятием: Лотяну воспринимает жизнь как романтическую стихию, где правят яркие чувства и бурные страсти. Если фольклорная традиция наилучшим образом выражала поэтическое «я» художника, то здесь, в мире чеховских образов, режиссер оказался как бы вне контекста, поэтический стиль, откристаллизовавшийся на принципиально ином материале, превратился здесь в сумму эффектных и аффектированных приемов. Но фильм имел успех! Это важно отметить, чтобы понять, в каком творческом состоянии режиссер приступил к подготовительной работе над «Анной Павловой».



«Анна Павлова»

Так в том ли дело, что Э. Лотяну, по убеждению многих его критиков, взялся не за свой материал? Что современное экранное воплощение пусть даже не биографии, пусть легенды Анны Павловой требовало иного, более аналитичного подхода?

«Лотяну — и Анна Павлова... Яркость, острый сюжет, страсти во всем предыдущем творчестве режиссера — и сложная, противоречивая, в негромких и мучительных поисках истины, в извечном, типично российском сомнении, до предела насыщенная духовная атмосфера начала века...

Бывали случаи, когда совмещалось несовместимое. Когда зритель оказывался лицом к лицу с творческим подвижничеством, даже — подвигом. Случилось ли это в новом фильме? Трудный вопрос...» — размышляет рецензент благовещенской газеты «Амурский комсомолец» Е. Петрова.

В интервью Э. Лотяну газете «Московский комсомолец» находим косвенный ответ.

«Я не принадлежу к тем художникам, которые становятся рабами факта, — говорил режиссер. — Но я должен чувствовать под собою почву истины. Я не смог бы написать о Павловой ни строки, не нащупав хотя бы контур ее образа. Ключ к нему — документы».

В журнале «Советский фильм» постановщик писал, что в течение трех лет изучал все доступные материалы об Анне Павловой, о времени, в которое она жила.

«Это будет поэтическая хроника жизни Анны Павловой, — декларировал режиссер в одном из предсъемочных интервью в газете «Труд». — Меня не привлекают остросюжетные фильмы, где главная нагрузка — в действии. Я предпочитаю воздействовать на зрителя средствами поэтического кинематографа — цветом, звуком, пластикой движения».

Стоит ли заострять внимание на том, что поэтический кинематограф не входит в противоречие с истиной, будь то судьба великого художника или рядового человека. Поэтическое ви́дение, поэтическое мироощущение не есть отсутствие мысли, интеллектуального начала — и то, и другое присуще подлинной поэзии, только выражается собственными, поэтическими средствами, что доказывал и сам Лотяну в лучших своих работах.

Так что нет резона брать под сомнение сам замысел — поставить фильм об Анне Павловой, о ее великой и трагической судьбе в жанре поэтической хроники. Но уже поставленный фильм дает основания для другого вопроса: как понимает Лотяну жанр поэтической хроники?

Внушает уважение предварительная работа режиссера («в течение трех лет изучал материалы»). Но на экране эти штудии не получили, к сожалению, убедительного художественного претворения. Хроникальное начало, заложенное в жанровой формуле «поэтическая хроника», выразилось в том, что игровая картина опирается на хронологию жизни и творчества Анны Павловой (при этом перипетии личной жизни преобладают, а с хронологией творчества автор обращается весьма вольно), что экран густо населен знаменитостями, чьи имена связаны с именем Павловой и с историей русской культуры.

«Можно ли было, спросим прямо, сводить историю жизни великой балерины к беглому эффектному пересказу внешних событий?..» — вопрошает один из критиков. «Нельзя сказать, что вымысел в фильме «Анна Павлова» преобладает над документом. Нет. Многие ситуации основаны на исторических фактах. Но как же прямолинейно они используются!» — пишет критик М. Михайлова в газете «Красное знамя» (Владивосток).

«Сценарий иллюстративен в своей основе. Он хронологически запечатлевает основные этапы жизни балерины. И эта хронология, годная больше для документальной ленты, чем для художественного произведения, становится одним из сценарных принципов фильма. Но можно ли сегодня при огромных достижениях документального кино, когда вкус к документальной точности у самой широкой публики сильно развит, вступать с ним в соревнование в кинематографе художественном? Да и нужно ли это?» — сомневается С. Чуянов, рецензент газеты «Ленинская смена» (Горький).

Так обстоит дело с хроникой. С собственно биографией. Но опять-таки — «отмычка» тут только одна, универсальная: удалось автору создать художественно убедительный образ своего героя — фильм состоялся. Не удалось — не состоялся. Можно скрупулезно следовать фактам и потерпеть неудачу. Можно обращаться с фактами вольно — и выиграть. Решает дело не доскональное знание фактов, а ощущение образа в целом, его тональности — но верный тон не взять, если не знаешь фактов, всех, до мельчайших мелочей, пусть они в результате и не пригодятся. Так или иначе, зритель должен быть уверен — перед ним Анна Павлова, никто другой. Критики фильма — за малым исключением — не увидели в фильме Анну Павлову. А вот это уже потеря невосполнимая. Сколько ни убеждай себя, что на экране не биография, а легенда, бесполезны теоретические отсылки, если нет откровения, если не возникает веры в то, что она была т а к о й. Да, художник вправе настаивать на своем ви́дении, но он должен увлечь за собой зрителя. Критические претензии к сценарию, к композиции фильма имеют своим истоком прежде всего отсутствие в них художественной убедительности. Едва она забрезжит, критики тут же забывают о фактографии. Так произошло с образом Михаила Фокина: исполнитель этой роли Сергей Шакуров сыграл художественно убедительно.

Но обратимся к поэзии — сильной стороне мастера, любимой его струне. В чем же поэзия фильма?

В том ли, что прачечная, где стирала чужое белье мать Анны Павловой, снята в дымке голубоватого импрессионистского тумана? В кадрах ли пролога, где среди пылающей багрянцем осени плывет на плоту девочка, не ведающая своей судьбы, не знающая, что станет великой балериной, славой России? А может быть, в картине заснеженной равнины, по которой несутся прямо в камеру, на зрителя лихие тройки, разнося окрест рвущий душу цыганский напев?

Можно продолжить перечень эффектных кадров, снятых в разных странах и на разных континентах. Но они останутся на уровне внешней «красивости» и не передадут истинной глубины поэтического чувства. В фильме, увы, нет того главного, что позволяло бы говорить о нем как о произведении поэтического кинематографа, — в нем нет поэтического осмысления судьбы героини, чье имя вписано в историю русской и мировой культуры. Поэтическая идея не прописана, она потонула в пышной изобразительности.

Разумеется, не о том речь, что Лотяну сознательно «играет на понижение». Но так получается! Это и тревожит. Тем более что предыдущей его работой был «Мой ласковый и нежный зверь» — картина, имевшая хороший прокат и противоречивую прессу. В критике мелькнуло, что поэтика Лотяну зачеркивает этику Чехова (в основе сценария фильма — чеховская «Драма на охоте»). Казалось бы, эти слова должны были прозвучать для режиссера «звуком лопнувшей струны», если употребить чеховское выражение. Этого, как видно, не произошло.

Между тем нам представляется, что именно на этапе фильма «Мой ласковый и нежный зверь» режиссер сделал неверный шаг — шаг от себя. Поясним свою мысль.

В одном из печатных выступлений Эмиля Лотяну читаем: жизнь Анны Павловой была подвигом во имя красоты. Это высказывание можно принять за концепцию, тем более что для экспрессивного романтизма Лотяну категория красоты, то есть категория прекрасного, весьма существенна — как в эстетическом, так и в этическом плане. Какое же содержание вкладывает Лотяну в понятие «красота»? Какова исповедуемая им философия красоты? Скажут, что Лотяну не философ и не претендует им быть, природа его таланта — иного толка. Тем не менее, когда речь шла, к примеру, о фильме «Табор уходит в небо», такой вопрос не вызывал затруднений — картина содержала четкий ответ на него. Но вот фильмы «Мой ласковый и нежный зверь» и «Анна Павлова» вызывают необходимость поглубже вникнуть, что же имеется в виду тут, какая красота — выстраданные человеческие ценности или антураж? Красота истины,

добытой в процессе познания, или напористая, чрезмерная зрелищность?

Вопрос намеренно резкий, заостренный, ибо творческая эволюция Лотяну в последние годы дает повод задуматься: а не подменяет ли режиссер красоту красивостью, самоцельной эстетизацией изображения?

Что же выходит — зрелищность может стать компенсацией бессодержательности, а то и синонимом ее? «Кто будет возражать, что кинематографу нужна зрелищность? — пишет критик М. Михайлова. — Но не та, которая превращается в самоцель и самолюбование. И как бы ни называли это массированное наступление кинематографических красот — поэтическим ли романтизмом, пристрастием ли к щедрой эстетизации, — в результате все оборачивается злоупотреблением внешней атрибутикой».

Олеографическая стилистика двух последних работ Лотяну заставляет говорить не только о сбое художественного вкуса. Когда поэтико-романтический арсенал режиссера с его системой условностей не сопрягался с чеховской прозой, Лотяну пошел на насильственную романтизацию материала, не дающего почвы для подобного переосмысления. Так возник формализованный, оторванный от содержания стиль. В «Анне Павловой» он обнаружил себя едва ли не разрушительно, ибо его результатом стала безудержная идеализация образа Анны Павловой, идеализация, противоречащая самому духу реальной исторической личности, достаточно подробно и многосторонне описанной в искусствоведческой и мемуарной литературе. Таким образом, содержательная доминанта фильма замкнулась в давно изжившую себя схему «кинобиографии».

Апология изобразительности, вытеснившей из фильма духовное и поэтическое начало, закономерно привела к недооценке его драматургического обеспечения. В этом смысле «Анна Павлова» принципиально не отличается от традиционалистских лент биографического жанра, не однажды подвергнутых критике. «...Фильм, заявленный в прологе как поэтический портрет героини, скоро обратился в калейдоскоп событий и лиц. Вздрогнув от имен выдающихся личностей, мы тут же утрачиваем возможность познакомиться с ними — и как с характерами, и как с художниками — Бакст, Бенуа! Но только несколько необязательных реплик-сентенций — и они исчезают, так и не раскрыв ни тайны своего влияния на искусство балета, ни магии влияния этого искусства на их живопись», — констатировал Н. Эльяш в рецензии, опубликованной в «Известиях».

Парадокс удивительный! Немалая эрудиция автора фильма в вопросах истории русского балета начала века оказалась зачеркнутой им самим в результате неверной установки, оторванной от конкретики избранного им сложнейшего историко-культурного материала. Большинство критиков фильма сходятся на том, что фильм описателен, ему недостает глубины и того самого «усложняющего параметра», без которого современный фильм не может претендовать на интерес зрителя.

Нет сомнений, Эмиль Лотяну — художник талантливый, ищущий, импульсивный, обуянный жаждой активного творчества, множеством идей и замыслов. Хотелось бы, чтобы он верно воспринял объективный критический разбор фильма «Анна Павлова», предпринятый и с целью помочь режиссеру разобраться в его отступлениях и ошибках. Возможно — как знать! — мы увидим нового Лотяну. В одном интервью он говорил: «Не думаю, что с годами иссякнет поэтическое начало. Но, действительно, возраст ко многому обязывает. Хочется изъясняться т о ч н е е. С у ш е. П о с у щ е с т в у» (разрядка наша. — Ред.). Заманчиво увидеть в этом заявлении если не новую творческую программу, то осознанную необходимость в ней, потребность переосмыслить и переоценить собственный опыт в контексте нашего реалистического времени.

Однако, как уже подчеркивалось, речь идет не только о творческом пути Э. Лотяну — о путях развития нашего киноискусства. Особенно в момент, когда так остро дискутируется вопрос его контактов со зрительской аудиторией.

Нина Зархи

Структура момента

За праведность и преданность двору
Пожалован я кровью голубою.
Когда его не станет — я умру,
Пока он есть — я властен над судьбою.

Булат Окуджава

Наглухо запертая дверь, из-за которой неслись отчаянные крики о помощи, обозначила метафорический центр предыдущего фильма Р. Ибрагимбекова и Р. Оджагова и проявила его нравственный конфликт. «Перед закрытой дверью» — само название картины сразу вводило главное «действующее лицо» — экстремальную ситуацию, особенно неестественную для южного двора с его ритуалом жизни нараспашку. Перед закрытой дверью, которую нужно было решиться взломать, раскрывался, словно у последней черты, групповой характер обычного бакинского дома, переосмысливалась сама дворовая клановость, дворовое братство — центральная мифологема творчества Ибрагимбекова, его повестей, пьес, сценариев. Почти всегда отношения «двор — личность», сформировав характер героя где-то за кадром, в прошлом, совершенно по-новому представляли на экране его сущностные черты. При этом Ибрагимбеков никогда не сводил разговор к однозначному противостоянию дружной, всегда правой дворовой семьи и ее заблудшего сына. Романтическую конструкцию мифологемы он расшатывал ироничным, точным, остросовременным социальным содержанием, исследуя противоречивые, порой болезненные процессы, определяющие психологическое лицо «географической общности».

И для Ибрагимбекова, и для Оджагова, на-

«ПАРК»
Сценарий Р. Ибрагимбекова. Постановка Р. Оджагова. Операторы Р. Камбаров, Ю. Воронцов. Художник Ф. Багиров. Композитор Э. Сабит-оглы. Звукооператор В. Савин. «Азербайджанфильм» — «Ленфильм», 1983.

шедшего в трех фильмах по его сценариям адекватную замыслу форму, замкнутый микромир двора интересен не как модель большого мира, но как порог отчего дома, порог собственной судьбы, и эта «ситуация порога» диктует их герою необходимость выбора.

«Структура момента» — так назвал Ибрагимбеков одну из своих повестей, по сути дела дав исчерпывающую формулировку предмету своих исследований — и в прозе, и в кино. При разложении «структуры» на составляющие — а именно такой, дедуктивный метод, мне кажется, импонирует писателю и драматургу — высвеченными оказываются то одни, то другие компоненты, остальные уходят в тень, но присутствуют — не отсюда ли сквозные мотивы, знакомые персонажи, появляющиеся на страницах разных повестей? Подвергаются пересмотру постулаты дворового кодекса чести, которые стали догмой, утратив то бесценное, что вызвало их к жизни. «Энергия заблуждения» служит двигателем сюжета. В то же время протагонисты автора — Мурад из картины «Перед закрытой дверью» или Алик из повести «Месть» — утверждают себя как герои положительные именно тем, что доказывают на деле верность высокому и вечному закону человеческого братства, сопричастности и справедливости — тому нравственному абсолюту, что в их представлении был рожден и освящен на одолевшем войну, смерть, горе тесном пятачке неравнодушного бакинского двора.

На другом полюсе — душевная коррозия, поразившая людскую общность. Вот почему в основе ибрагимбековских социальных драм, тяготеющих чаще всего к притче, лежит метод остранения будничного, повседневного: обыденная история, сглаживающая конфликты и, кажется, не требующая личность «к священной жертве», с сюжетного уровня поднимается на уровень философско-этический. Завязывается злободневный разговор, апеллирующий к таким понятиям, как культура чувств, талант абсолютного душевного слуха: человек не бросается на выручку не из страха, равнодушия или эгоизма, а потому лишь, что не умеет заметить, угадать страданий ближнего. Такой аспект в разработке темы наметился уже в «Допросе», правда, на периферии сюжета, щедро обнаружил свои возможности в следующей ленте — «Перед закрытой дверью». И вот теперь, в «Парке», сообщил новое, во многом неожиданное качество и нетрадиционным для авторов условностям мелодраматической фабулы, и традиционному для них содержанию: возвращение героя к своему прошлому, встреча с обитателями двора.

●

Все излюбленные мотивы Р. Ибрагимбекова в «Парке» драматургически доведены «до упора». В глубокой рецензии на фильм «Перед закрытой дверью» критик Р. Бадалов сформулировал главную авторскую тревогу: «Мера доверительности, существующая во дворе, оказывается невозможной за его пределами... Но если психология двора меняется и здесь начинают жить точно так же, как за его условными границами, двор может умереть»[1].

В «Парке» изначально взята ситуация, когда двор уже мертв: жильцы выехали, окна заколочены, двери забиты, тишина, как на кладбище. Тем яростней и значительней звучит мысль о необходимости бороться за его возрождение. В отличие от своих предшественников герой «Парка» сторонится открытой схватки. Однако авторы настаивают: их Марат — борец, последний из дворовых могикан, одинокий рыцарь маленького двора своего послевоенного детства.

Марат отказывается выехать в новую квартиру, оставаясь у очага, чтобы поддерживать в нем огонь жизни. Он держит оборону, этот странный сентиментальный мужчина за тридцать, и его обитель предстает в фильме почти крепостью. С метафорической наглядностью решает режиссер вместе с художником Ф. Багировым, операторами Р. Камбаровым и Ю. Воронцовым образ «родного пепелища»: двор должен выстоять, отбиться, а сделать это можно, только подчеркнув свои достоинства, свое неповторимое очарование.

В единственном незаколоченном окне — окне Марата — весело играет солнце, под раскидистым деревом постелен коврик, на изящном круглом столике как-то победно, словно педа-

1 «Искусство кино», 1982, № 6, с. 62.

лируя свое особое значение в век клеенок, сияет белизной крахмальная скатерть, в вазе алеют гвоздики, непринужденно расположилась на стуле, против хозяина, милая грациозная козочка. Идиллия патриархальной домашности, несбыточной гармонии горожанина и со своим жилищем, и с природой. Со всех сторон идет индустриальная атака на этот оазис — тактично, но достаточно впечатляюще дан в фильме образ каменного карьера. Гигантская чаша разверстой земли, буксующие колеса самосвала, а главное, неистовое визжание камнерезных дисков, которое грубо вторгается в тихий доверительный разговор, оскорбляет красоту сосредоточенного покоя, заглушает не то что слова — мысли. И — пугает, пугает всех, кто попадает к Марату впервые. Противостояние двора и карьера — средоточие всех линий картины. На этом, надсюжетном уровне рождается метафора — мечта героя о парке, который разобьют на месте карьера.

«Парк». Марат — Ф. Манафов

Если маленький дворик, в котором ты родился и вырос, станет частью прекрасного зеленого парка — это ведь уже не так обидно. Это ведь совсем не то же самое, что позволить поглотить его уродливой зияющей пасти. Вот почему еще Марат не переезжает — двор нужен ему, верно, но, главное, он нужен двору. Он не ходит в инстанции, никому не пытается ничего доказать. Но его упрямое одиночество в пустом, покинутом всеми дворе — это его поступок, его выбор.

Вместе с темой парка в традиционную для работ Ибрагимбекова — Оджагова ладную функциональную конструкцию входит и нюанс дополнительный, намекающий при внимательном вглядывании в героя на его ранимость, на сложность его отношений с миром. Радужная мечта о парке как альтернативе грохочущему карьеру не просто рождается в его сознании, естественно и спонтанно. Он ее, кажется, еще и специально придумывает — для гостей, для тех, кто, приходя в его дом, пугается непривлекательного соседства. Мечтой он старается оградить себя от обидного сочувствия посторонних. Одни и те же несколько слов, неизменно усталая интонация — надоело в который раз повторять: «Карьер скоро закроют. Затопят водой. А вокруг будет парк. С рестораном и катанием на лодках».

В финале тема мечты закольцовывается. Еще до титров прозвучали первые такты немного грустного рондо, когда в жаркий, нестерпимо пыльный день очаровательная юная незнакомка зашла во двор напиться. «Я буду вас ждать», — сказал Марат. В последнем эпизоде она наконец пришла снова. В трудную для героя минуту. После горькой встречи и горького прощания — теперь уж точно навсегда — с любимой женщиной, той, что десять лет назад ушла от него к его другу. После драки, в ко-

торой поклонники прелестной гостьи избили его безжалостно, жестоко. Он смотрит на девушку: что-то неуловимое роднит незнакомку с той, предавшей. Словно заклинание, не для нее, для себя, печально и отрешенно повторяет он слово в слово, как в день знакомства, святочную историю про райский парк, который когда-нибудь будет здесь, на месте, где сейчас ему так плохо.

Думается, не случайно изменилась по сравнению со сценарием картинка парка — материализация мечты героя, — дважды, в начале и в конце, возникающая в фильме. «Буйно растущий зеленый парк, раскинувшийся во все стороны, до самого горизонта, до самого края земли», превратился на экране в унылую «зону отдыха», сошедшую с банальной, немного аляповатой открытки. Испытанная реальностью, слегка остраненная ироническим снижением тема мечты, в прежних работах Ибрагимбекова — Оджагова существовавшая в подтексте (как проницательно заметил Р. Бадалов, три их любимых героя носили имя Мурад — по-азербайджански «мечта»), в «Парке» зазвучала в полную силу.

●

Раньше характер героя Ибрагимбекова программно раскрывался главным образом через отношения со средой. В «Парке» этих отношений нет вовсе. Их отсутствие значимо.

Не желая смириться с «кончиной» двора, герой отказывается смириться и с эволюцией его прежних обитателей. Он оберегает не только реальный двор, но и его светлый образ. Он стережет святыню. Двор детства и юности был двором открытой приязни и ненависти, искренней дружбы, общих интересов, бескорыстной помощи. Здесь запросто уступали соседям свою квартиру, потому что она была лучше, а сын соседей — Друг — болел туберкулезом. Здесь жили по своим, одинаковым для всех законам, здесь сообща строили планы, принимали решения. Скажем, не поступать в институты, а идти после школы работать. Но со временем Друг и его родители переехали в роскошный дом в престижном районе, а без высшего образования остался один Марат. Жизнь разводит, меняет людей, разрывает связи. С этим невозможно свыкнуться. Суррогат близости, неполная мера искренности оскорбляют воспоминание о том, как было. Этого Марат допустить не может, потому, наверное, и не встречается ни с кем из бывших друзей.

Герой фильма — в отличие от сценария — вообще существует в гордом, намеренно подчеркнутом одиночестве, и где-то в середине картины поселяется ощущение, что авторы видят своего протагониста персонажем романтической драмы.

Однако весь строй киноповествования с его

«Парк».
Друг — М. Керимов

функциональными погружениями в прошлое вступает в противоречие с таким ви́дением. Из-под сущностных черт типа проступают наметки характера: гордость грозит обернуться гордыней, благородная позиция стоика отдает эскейпизмом и равнодушием, а стремление уберечься от новых разочарований начинает смахивать на высокомерие честолюбца, ставящего превыше всего собственную репутацию — что бы вокруг ни происходило. Сама по себе противоречивость образа, конечно же, интересна, содержательна, такой характер во многом нов для Ибрагимбекова; однако похоже, что ни драматург, ни режиссер, ни исполнитель роли Марата Фархад Манафов совсем не имели в виду эту амбивалентность. Всякий намек на уязвимость героя тут же снимается авторским умилением, тон Марата — и в ретроспекциях, и в закадровом комментарии — уверенный, менторский, и кажется, что нас призывают во всем с ним соглашаться, даже тогда, например, когда он советует бывшему другу, Писателю, писать так же, как Дюма.

Думается, вот здесь и намечается опасность неполного взаимопонимания между фильмом и зрителями. Причина его заложена в сценарии. Понадеявшись, как в других своих работах, на выявление характера через систему отношений внутри «именно этой целостности» (Ибрагимбеков некогда четко сформулировал свое кредо), драматург не учел гораздо большей психологической значимости центральной фигуры в системе этой картины, ибо целостность-то, общность распались. Нужен был, вероятно, как более нюансированный, более прописанный характер, так и более подробная обрисовка утраченных связей.

Театральный актер Ф. Манафов, обаятельный, мужественный, по-моему, не очень точно выбран или сориентирован режиссером. Кажется, что он играет Мурада — Нахапетова из фильма «Перед закрытой дверью» — человека, изначально нацеленного на действие, на поступок. Для Манафова же доминантой роли должна была стать неодолимая потребность его героя понять самого себя и окружающих, переосмыслить свою жизнь, вернуться вспять, чтобы увидеть ее со стороны. Ведь эта потребность определила принцип построения и повести, и сценария Ибрагимбекова как рассказа от первого лица. Исповедь же диктует жанровую специфику, особый характер взаимоотношений героя, «лирического героя» и материала, автора и зрителей. В фильме этот смыслообразующий принцип обернулся чисто формальным приемом: время от времени случайно возникает и неоправданно исчезает голос Марата за кадром. Закадровый комментарий, заставляющий вспомнить эпические интонации бесстрастного дикторского текста, вербализирующего то, что нам и без того показывает экран. Не получилось и динамики характера — в ретроспекциях мы увидим не юношу, перед нами будет сразу зрелый мужчина. Но ведь тогда, как говорится, и спрос другой...

А задатки для создания полнокровного образа были. Импульс для размышлений его судьба дает. «Собирать» эту судьбу, правда, надо самим, по крохам. Мальчик-бакинец, выросший трудно, без отца — вероятно, погибшего на фронте, обожавший мать. Двадцатилетним юношей он знакомится в Ленинграде с очень странной девушкой Викой. Дикий, прелестный, колючий и забитый зверек (в сценарии ее-таки лупцуют почем зря) — бесприютная детдомовка перебрасывается, словно вещь, от одного художника к другому, так и существует. Марат встряхивает ее вопросами-ударами: «Почему же ты не идешь работать? Неужели не противно так жить?» Но это на ходу, между прочим: он спешит уехать. А потом Вика появляется у него в доме, сваливается как снег на голову, совсем некстати. Он встречает ее поначалу неохотно: ему кажется, что ее присутствие оскорбляет дом, в котором всего за месяц до этого умерла мать, но потом влюбляется всерьез. Однако держит дистанцию. Все-таки чужая, «мама бы не одобрила», — увещевает сосед. И прошлое ее легко не забудешь. На прямой вопрос напористого Друга: «А ты хочешь, чтобы она уехала?» — Марат отвечает: «Да мне все равно...» Друг же всегда слышит только слова, а не суть. И моментально делает выводы. Уводит Вику, сделав ей предложение. Фильм исследует «структуру момента», когда герой вновь, спустя десять лет после драматического разрыва,

сталкивается с бывшей возлюбленной и бывшим товарищем. Он опять поставлен перед выбором, и ему опять предстоит дать ответ быстрый и однозначный. От него требуется помощь: для практической проверки эксперимента, обоснованного Другом в его диссертации, Марат — бригадир буровиков — должен временно снизить добычу нефти и, соответственно, лишить премиальных и себя, и всю бригаду. Роковой треугольник, неверная возлюбленная с темным прошлым, победительный порок, посрамленный необходимостью унизиться до просьбы, фатальная и многозначительная повторяемость ситуаций, заданная роль коварного Друга, виновника всех крушений героя, — мелодраматические коллизии, пропущенные через напряженную духовную атмосферу фильма, очищенные от сентиментальной и даже порой эмоциональной наполненности во имя укрупнения проблемы, работают в поэтике «Парка» как жесткие сцепления притчевой конструкции. Поэтому не так уж важно авторам и даже самому Марату, стоящее ли дело предлагает Друг; не берутся в расчет и интересы рабочих из бригады, которые целиком зависят от решения своего вожака. В рассказанной истории важно совсем другое: выбор, поступок, путь к которому лежит через преодоление человеком личной обиды, страстной неприязни. При этом существенно, что человек этот необычайно самолюбив, горд, в нем есть даже что-то от мизантропа-отшельника. Раз реальности никак не дотянуть до идеала, раз дружба выродилась в приятельство, раз каждый сам по себе, значит, ничего не нужно от этой дружбы, от этих друзей. Но тогда и я ничего им не должен — почему я обязан все время идти против себя?!

Мучительно трудно такому герою забыть или простить. Правда, в фильме, в отличие от повести и сценария, мы не увидим борьбы Марата с самим собой, выплесков отчаяния, когда прорывается наружу копившаяся десять лет обида и справедливые аргументы, благородные мысли, объективные наблюдения перемешиваются с наивной злостью, мелочными заблуждениями, субъективизмом — так, что не отделить плевелы от злаков. Не вошли в фильм некоторые из таких монологов героя, а в тех, что вошли, психологические обертоны приглушены, а то и вовсе убраны: авторы полагают, что о сложности положения Марата достаточно убедительно свидетельствуют сами перипетии его судьбы, данные в ретроспекциях. Но так или иначе, нравственный пафос фильма обнаруживается экраном с достаточной определенностью. Марат не забывает и не прощает — он встает выше того, чего нельзя простить. Личность сильна и красива победой над собой, готовностью к поступку, умением в момент выбора так «сгруппироваться», чтобы взять самую верхнюю духовную планку — ту, что вчера еще была ей недоступна. Этот центральный тезис «Парка» итожит совместное творчество Ибрагимбекова — Оджагова. По крайней мере, на сегодняшний день.

«Парк».
Вика — Г. Беляева

●

Утверждая финальный поступок героя как мерило его человеческой значительности, создатели картины поощряют и некоторые наши претензии к своему протагонисту. Ведь это, по сути дела, первый поступок, который активно выражает его позицию по отношению к друзьям. Прежде Марат был как бы объектом приложения чьих-то сил и намерений, его судьбой рас-

поряжался «злой гений» — Друг. Это по вине Друга — считает Марат — он не пошел в институт. Предложению не поступать после школы в институт поддались, правда, и другие, но они почему-то стали потом кто врачом, кто писателем. И история разрыва с Викой тоже не так проста. Да, Друг повел себя бестактно, подло. Ну, а Марат? Он принимал любовь, но любил ли сам? Видимо, в образе Марата — азербайджанского юноши середины 60-х — перекличка с такими персонажами Р. Ибрагимбекова, как герой «Структуры момента», который сам называет промежуточным состояние своего нравственного мира. «Отсюда уплыл, а туда не приплыл...» Хотя Марат, конечно, тоньше, сложнее, но и ему еще порой не хватает независимости суждений, собственного взгляда на те установки, что постулирует сегодняшняя улица, вчерашний двор.

Терпимость, королевская щедрость в приятии другого человека, ошеломляющего своей непохожестью, путающего карты привычных оценок, умение прорваться к глубоко спрятанной сердцевине личности — этих качеств у Марата нет. Но авторы — напомним — числят его романтическим героем. Им важна не динамика характера, а его мучительное для самой личности постоянство, не богатство оттенков во взаимодействии с миром, но единообразие, непреклонность, не эмоциональная подвижность, но страстно оберегаемая неизменность. Возможно, источник драмы героя именно в этой несовместимости: тип и характер, представления о жизни и судьба, мечта и реальность не совпадают. Однако лишь в лучших эпизодах фильма эта несовместимость создает живой психологический контрапункт, порой же воспринимается как «ножницы» между замыслом и воплощением.

●

Вика (Г. Беляева), вероятно, была задумана как характер неустоявшийся, ранимый, слабый, привлекающий отчаянной искренностью, детской доверчивостью, вызывающий жалость, любовь и одновременно презрение: безнадежно ограничен ее духовный кругозор, пугающе часто идет она на нравственные компромиссы. Однако замысел реализован эскизно, противоречия скорее названы, а не прописаны.

Хотя заявка на образ есть. Ибрагимбеков уже не в первый раз как бы подступается к типологии вот такого несовершенного женского характера, показывая, как эмоциональная и интеллектуальная инфантильность, духовная неразвитость искажают, обращая во зло, природой дарованные пленительные черты. Такие «перевертыши» ломают женские биографии — вспомним героинь «Дома на песке», «Структуры момента» да и «Перед закрытой дверью», наверное. Свобода оборачивается неуважением, даже непониманием нравственного закона, отсутствием нравственного табу, хрупкость и слабость — конформизмом, легкостью мимикрии. Эти метаморфозы, по сути, парафраз центральной темы всего творчества Ибрагимбекова и Оджагова — темы поисков личностью путей к внутренней свободе, к подлинной раскрепощенности и самостоятельности, которые должны быть выстраданы каждым и обеспечиваются только напряженной духовной работой.

●

Третий в треугольнике, Друг, — пожалуй, самый интересный персонаж «Парка», во многом неожиданный для драматурга и режиссера, по-видимому, новый. Недаром именно он — посланец из прошлого — уполномочен «раскрутить» сюжет, создать поле конфликта, заставить героя прийти к поступку. В коротких ретроспекциях мы успеваем приметить тщедушного очкарика, больного туберкулезом, неподвижного юного старичка с огромными, чернотой обведенными глазами, в которых затаились и страдание, и зависть, и страх, и обида на мир, населенный здоровыми людьми, и готовность когда-нибудь за все это рассчитаться. За болезнь, за страх, за обиду. И еще за малый, видимо, талант, за необаятельную внешность, за старательность и усердие, которые нужны ему там, где другие идут легко и свободно. Нет, он не вырос ни хамом, ни приспособленцем, он даже не воспользовался привилегиями сына ректора вуза, ставшего министерским начальником. Он уехал по распределению куда-то в тьму-таракань — всей своей жизнью, каждым поступком, серьезным и пустяковым, он стремился доказать всем и себе в первую очередь, что он уже не тот слабак, которого папа выносил во двор на стуле.

Комментируя в сценарии одну из лихих эскапад юных приятелей, инициатором которой был Друг, Ибрагимбеков замечает, что тот всегда призывал всех совершать то, чего сам больше всего боялся. Он-таки стал лидером своего двора, он, отвергнутый всеми девушками, женился на самой красивой — на подруге неотразимо обаятельного и мужественного Марата. Его не любили, не уважали даже, но подчинялись — он всегда говорил очень убежденно, искренне. И в его словах, казалось, была правда, была справедливость. Только она, эта правда, сильно отдавала демагогией, она существовала как бы помимо людей, над ними, она отметала подробности их жизни, она не поднимала, а унижала человека. М. Керимов играет этого ущербного, одинокого человека мягко и сдержанно, не педалируя его «отрицательности». Вообще образ и привлекает тем, что задает зрителю непростую психологическую загадку: хочется разобраться, почему же все-таки человек этот нам несимпатичен. Стараемся нащупать природу его прямолинейности. Она возвращает нас к исходным для Ибрагимбекова и Оджагова мотивам: Друг-то ведь несвободен, рабски зависим, хотя и претендует на лидерство, навязывая другим — из лучших побуждений — свои представления о том, как надо жить, свою помощь и свои советы. Удручающе неталантливый по-человечески, сам он не живет вольно и радостно, а действует, педантично и неумолимо выполняя все предписания сценария собственной жизни, что написан им давно и пересмотру не подлежит.

Марат, цепями прикованный к собственному прошлому, узник двора, из которого ушли лю-

«Парк». Гена — А. Калягин

ди, — будущего здесь нет. Но тот же Марат, отказавшийся от максималистских воззрений, предпочитающий достойно и скромно «возделывать свой сад», оказывается хозяином собственной судьбы, внутренне не подчинившимся, свободным. Потому что его судьба — это честная жизнь в гармонии с самим собой, с тем лучшим, что завещано минувшим, а его свобода — это право на выбор, которое для него свято, это поступок, который вчера еще казался ему невозможным. Друг — деятельный, волевой, но не чувствующий себя звеном неразрывной цепочки между прошлым и будущим. И ничего вокруг не замечает он, кроме узкой тропы, ведущей к собственной цели. Превосходство Марата и есть утверждение авторского идеала, составляющее нравственный итог фильма. Вполне закономерный в контексте всего творчества Оджагова — Ибрагимбекова.

Можно было бы на этой ноте закончить заметки о «Парке», если бы не искушение понять причины неудовлетворенности, которая возникает во время просмотра картины, невольно контрастируя в нашей памяти с безусловным приятием предыдущих лент этих же авторов. Без сомнения, те фильмы оказались более цельными, выверенными во всех своих компонентах, найденная в них стилистика не просто отвечала идейным задачам замысла — она была подчеркнуто содержательной и значимой. Но и проблемы те были яснее, публицистически заостреннее, однозначнее, чем в «Парке». Этот фильм, видимо, требовал иной кинематографической выразительности, раскованной оригинальной образности, непременного участия еще одного персонажа — атмосферы. Время, улицы Баку 50-х и 70-х годов, Ленинград 60-х, предметная и человеческая среда — вот воздух, которого так не хватает на экране. И нужен он «Парку» не потому, что придал бы манере изложения страстность и очарование. Мысль фильма не только уточнилась бы благодаря активной авторской интонации, благодаря присутствию «лирического героя», но и обогатилась. Фигура Марата получила бы стереоскопичность, если бы мы увидели и героя, и окружающий мир, погрузившись в его переживания, почувствовав его состояние в тот или иной момент, — ведь в фильме есть заявка на исповедальность. Обратись режиссер к щедрым возможностям кинематографического подтекста, нечто неуловимое, ускользающее от определений, таинственное в этом характере воспринималось бы как аргумент в пользу его незаурядности.

Вообще, когда смотришь «Парк», испытываешь временами острую тоску по кинематографу как самостоятельному искусству, смело использующему собственный, лишь ему доступный язык. Мне думается, однако, дело еще и в том, что некоторая усталость, инерционность приемов стали здесь следствием того, что это четвертая совместная работа сценариста и режиссера. Возможно, мысль моя и спорна, но, думается, многолетнее сотрудничество, помимо своих положительных сторон, не исключает иногда и отрицательные. Улавливая с полуслова намеки, нюансы, оттенки ибрагимбековской прозы, привыкнув к ее строю и ее интонации, Оджагов как бы не считает нужным переосмысливать их, переводя на принципиально иной язык, с настойчивостью заботиться об адекватности зрительского восприятия.

Надо сказать, что драматург тоже словно бы не очень обеспокоен поисками кинообразности — не случайно сценарий «Парка», за исключением одной-двух сцен, дословно повторяет повесть. При этом эпизодов так много, что треть их в фильм потом попросту не входит.

●

...Главное, в чем обвиняет Друга герой «Парка», — забвение прошлого, предательство своих корней. В сценарии есть такой момент, в картине, к сожалению, опущенный: с разочарованием и тоской смотрит Марат вслед уходящему Другу, не понимая, как можно уйти, не оглянувшись на родные окна, не простившись с ними. «Будто и не жил тут. Не умирал от туберкулезных палочек. Все забыл... Все... Ну, а что пользы, когда помнишь? Еще ведь тяжелей!..»

Тяжелей, конечно. Но достойней. Ибо на этой вот памяти, на этой «любви к родному пепелищу», «любви к отеческим гробам», как сказал Пушкин, и «основано от века... самостоянье человека, залог величия его».

Д. Оганян

На перекрестке судеб

Умный, сильный и по натуре сдержанный человек не станет ради досужей беседы распространяться о недавних горьких событиях своей жизни. Нужно время, чтобы боль отошла, рана зарубцевалась, чтобы пережитое стало осознанным прошлым. И тогда этот человек расскажет о том, что прятал от других, расскажет, потому что, не изжив прошлое, он не может полноценно жить сегодняшним днем.

Мне кажется, нечто похожее происходило с кинематографом прибалтийских республик, когда речь шла о событиях, имевших там место в первые послевоенные годы.

Классовая борьба, буржуазный национализм, ликвидация кулачества — все эти понятия для жителей Прибалтики были живы еще до недавних пор.

Однажды — это было в начале 60-х годов — я сидел утром в компании литовцев в самом популярном тогда вильнюсском кафе «Неринга». Один из моих собеседников шепнул мне, чтобы я незаметно посмотрел направо. Я увидел очень благопристойного человека лет шестидесяти, который равномерно поднимал чашечку кофе и ставил ее обратно на деревянный столик. Он был одинок, как и большинство утренних посетителей «Неринги».

«ЧУЖИЕ СТРАСТИ» (по одноименному роману М. Слуцкиса)
Сценарий и постановка Я. Стрейча. Оператор Х. Кукелс. Художник Г. Балодис. Композитор У. Стабулниекс. Звукооператор Г. Коротеев. Рижская киностудия, 1983.

Мой собеседник жарко зашептал, путая русские и литовские слова. Он объяснил, что благопристойный человек был одним из идейных вожаков «лесных братьев», которые свирепо воевали с Советской властью в послевоенные годы. Потом он добровольно сдался, а отбыв наказание, стал преподавать историю философии. Теперь он на пенсии.

Спустя несколько дней на повороте лесного шоссе другой мой собеседник, махнув рукой в сторону, сказал: «Здесь они стреляли в каждую машину». При этом у него было такое выражение лица, словно он нехотя намекнул мне на некую тайну, подробности которой выдавать не может.

Познакомился я, конечно, и с теми, кто давал отпор «лесным братьям» и оборонял побеги новой жизни. И рассказы этих людей всегда были остродраматичны — хоть и прошло двадцать лет... События 40-х, когда весь уклад старой жизни перевернулся и трудно, в страданиях и борьбе, стало создаваться новое, остались кровной, сегодняшней болью. Об этом времени — фильм «Чужие страсти» Я. Стрейча, поставленный по мотивам одноименного романа М. Слуцкиса.

●

...Сирота по имени Марите ищет и находит друга своего дяди, у которого надеется получить работу и кров. Друг этот, его зовут Антанас, бывший батрак, участник Великой Отечественной войны, имеет надел в том же хуторе, где батрачил. Анна, жена бывшего хозяина хутора, старого Валдманиса, предложила бывшему батраку взять в руки все хозяйство — ему как фронтовику и кавалеру медали «За отвагу» пойдут навстречу. Антанас так и поступает — Анна уже давно стала его любовницей, а Валдманис превратился с годами в безумного немощного старика. Но случилось так, что между Антанасом и Аусмой, дочерью Анны, возникла близость. Аусма забеременела. Антанас узнает об этом с радостью, ибо счастлив и предвкушает полное осуществление сокровенной мечты: свое хозяйство, жена и наследник. Неожиданно на хутор заявляются «лесные братья» и отбирают у Антанаса все его сбережения. Антанас горюет, но утешается мыслью о грядущем семейном счастье. И тут он узнает, что Аусма с помощью Анны избавилась от будущего ребенка. Антанас приходит сначала в неистовство, а потом впадает в тяжелое похмельное забытье. Ему, спящему, перерезает горло лезвием косы старый Валдманис. Всех жителей хутора, кроме Марите, арестовывают. Марите отправляется в родное село.

Развязка фильма — убийство Антанаса и арест семейства — происходит стремительно, как развязка античных трагедий. И так же, как и в этих трагедиях, несмотря на жестокость исхода, она воспринимается нами как проявление высшей справедливости. С известной долей условности можно сказать, что функции понятий «рок» и «трагическая вина» здесь выполняют понятия «историческая необходимость» и «социальная вина».

Эта аналогия мне нужна для того, чтобы попытаться уяснить, как сквозь драму семейную в фильме Я. Стрейча проступает драма социальная, как в сугубо личных страстях, которые вспыхивают в пространстве, ограниченном мирком хутора, прослушивается поступь истории.

В фильме, как и в романе, мы не увидим широкой панорамы социальных конфликтов Латвии первых послевоенных лет. Никто из персонажей не ведет дискуссий о старом и новом, не берет в руки винтовку, не участвует в собраниях или митингах. Полярные классовые силы, ведущие яростную борьбу, существуют за кадром — они лишь условие возникновения того неустойчивого равновесия, в котором пребывают обитатели хутора Валдманиса, — достаточно толчка, и все рухнет. На уклад дома Валдманисов действуют колебания магнитной стрелки истории. Встревоженная вихрем перемен, она еще не приняла окончательно устойчивого положения, и поэтому родственные связи поставлены с ног на голову, а знаки социальной иерархии — как карты в перетасованной колоде.

Бывший батрак становится хозяином и наживается на голоде горожан; хозяин, похожий на безумного нищего, ложится спать в гроб; мать подсовывает дочь в кровать лю-

«Чужие страсти». Антанас — А. Паулавичюс, Анна — В. Артмане

бовника; невинная батрачка Марите скрывается от властей за грехи дяди, а все они вместе...

Когда я подыскивал, с кем сравнить обитателей хутора, то мне вдруг представилась компания глухонемых, где у каждого своя система знаков общения. Они яростно жестикулируют, корчатся от усилий, но так и остаются непонятыми друг другом, и страсти каждого остаются чужими для всех остальных.

Есть, правда, персонаж в фильме, который хоть и не назван в титрах, но связывает воедино всех его героев — это земля. Земля благословенная, политая пóтом и кровью, ставшая проклятием и гибелью для хозяев хутора. Земля — как объект человеческих страстей — способна сделать человека счастливым, но способна и мстить.

Для обитателей хутора Валдманисов земля — это способ неправедной наживы. Такой она была для старого хозяина, такой она стала и для нового — бывшего батрака. Но земля не прощает такого отношения к себе — она высасывает из своих владельцев душу, а потом и жизнь.

Самое действенное и целеустремленное лицо из компании «немых» — это, конечно, Анна, жена старого Валдманиса (В. Артмане). Все, что происходит в фильме, происходит по ее воле. Она когда-то осмелилась сделать своего батрака Антанаса любовником — шаг, потребовавший немалого мужества в условиях крайне консервативной среды хуторской Латвии. Она привезла Антанаса из госпиталя и выходила его после тяжелого ранения. Она же подсказала мысль бывшему батраку, как стать хозяином хутора при новой власти. Она закрывает глаза на близость дочери с Антанасом, чтобы крепче привязать его к дому. А когда чувствует, что бывший любовник может бросить хутор, то вызывает «людей из леса», которые отбирают у Антанаса нажитые спекуляцией деньги. Словом, Анна — «леди Макбет» одного из латышских уездов, готовая на все ради поставленной цели.

Но ради чего же жертвует Анна и женской гордостью и чувствами матери? Ради Антанаса? Но тот открыто отвергает ее ласки. Ради наживы? Но она не может не понимать обреченность дома Валдманисов и невозможность

возврата к старому. Ответ на этот вопрос скорее всего в ее скупой жалобной фразе, которая обращена к Антанасу: «Я всем для тебя пожертвовала... Самым дорогим... ты больше не любишь меня, но я же человек».

Можно, конечно, увидеть в ее словах лишь еще один продуманный ход во имя сохранения своей роли «хозяйки хутора». Но мне кажется, что эти ее слова — тихий крик когда-то обманутой и обманувшейся души. Она защищает тот уголек человеческого достоинства, который тлеет в тайниках ее ожесточившегося сердца. Но напрасен ее робкий призыв к человечности — она сама столько раз попирала законы добра, что не вправе на него надеяться. Чужие страсти на хуторе Валдманисов в расчет не берут. И тогда «леди Макбет» — не как шекспировская, а как лесковская героиня — решается на месть. Она помогает дочери избавиться от еще не родившегося ребенка и сокрушает все мечты и надежды Антанаса. Но Анна не предусмотрела силу удара.

Есть свой особый смысл в том, что горло Антанасу перерезает тот, кто был всеми презираем и забыт, — старый, немощный Валдманис (Л. Оболенский), «законный» владелец хутора. Никто из окружающих не подозревал о силе сосредоточенной ненависти, о терпеливом ожидании подходящего момента для мести. Так и должно быть в мире «чужих страстей». Его неправедной рукой — с точки зрения таких, как Валдманис, — якобы восстанавливается справедливость. Неизбежная исторически, а следовательно, и нравственно.

Вправду ли так? Всегда ли историческая неизбежность идет рука об руку с нравственной?

Вот красавица Аусма (В. Озолиня), дочь Анны и старого Валдманиса. Из всех обитателей хутора ее одну, пожалуй, не тешат никакие иллюзии. Поначалу может показаться, что она с удовольствием принимает грубые ухаживания Антанаса, но, как очень скоро выясняется, все это не более чем кокетство от скуки. Правда, она признается Марите, что вначале Антанас показался ей настоящим героем, но это быстро прошло. Она прекрасно понимает, что вместе с хутором, с владением землей она потеряла и то будущее, на которое могла рассчитывать. В университет ее не приняли как дочь кулака... Замужество? — жених удрал в Швецию, а Антанас для нее навсегда останется бывшим батраком. Осталось только хмельное гуляние под названием «танцы», на которое сходятся окрестные жители. Социальная вина Аусмы в том, что она родилась в семье хозяев, которые жили чужим трудом. В этом смысле она напоминает световой луч, «преломившийся» при переходе из одной среды в другую. В ней есть врожденная доброта, изящество, брезгливое отношение к беспардонному накопительству. Даже роковой шаг — опустошение чрева — выглядит скорее актом протеста. И все-таки земля наказывает ее. За то, что Аусма не решилась порвать с миром корысти, лжи и духовной глухоты. За то, что «преломилась» не до конца, не ушла, бросив навсегда хутор, навстречу пугающе неизвестной, но новой жизни.

Может быть, ей, единственной из всего семейства Валдманисов, наказание принесет надежду и обретение себя, как ни жестоко звучат эти слова.

...Если бы земля наказала только своих бывших корыстных хозяев, то мы увидели бы скорей всего, добротный, но традиционный фильм. Главное открытие М. Слуцкиса и Я. Стрейча состоит в том, что самую страшную кару несет тот, кто согласно социальной схеме должен был стать победителем — бывший батрак, бывший фронтовик Антанас.

Попробуем разобраться, что же произошло с бывшим сельским пролетарием, бывшим фронтовиком, а ныне полновластным хозяином земли, которую ему дала Советская власть.

«Понимаешь, я наконец свободен!» — кричит Антанас своей землячке-литовке, тоже бывшей батрачке Марите. Но в чем смысл и содержание его свободы?

В том, чтобы наживаться на голоде горожан, в том, чтобы откровенно пренебрегать Анной, бывшей любовницей, оскорблять ее

«Чужие страсти». Антанас — А. Паулавичюс, Марите — З. Янчевска

достоинство, в том, чтобы беззастенчиво лапать прежде недоступную дочь хозяина и совать ей жирные пачки денег, в том, чтобы обращаться со старым Валдманисом, как с презренной рухлядью, в том... Да больше и ни в чем.

Положение Антанаса исполнено трагического юмора, поскольку никакой желанной для себя роли, кроме роли своего бывшего хозяина, он не знает. К тому же исполняет он эту роль, даже не стараясь сохранить внешние признаки благопристойности.

Маркс писал о том, что механизм эксплуатации развращает не только хозяев, но и их работников, которые поневоле заражаются психологией и идеологией собственников и начинают чувствовать и думать в границах идеалов своих поработителей. В фильме есть злая карикатура на Антанаса — слабоумный и хилый сын Валдманиса Имантс (А. Морканс). Он пытается приставать к Марите, как и Антанас к его сестре, и так же сулит за любовь деньги, правда, не жирные пачки, а пару червонцев. Имантс с упоением маршрирует и за патрулем советской милиции, и за «лесными братьями»; в свое оправдание жалобно хнычет: «Почему Антанасу все можно, а мне нельзя?» — и даже угрожает: «Вы еще узнаете, кто здесь настоящий хозяин!»

Антанас относится к тому разряду людей, которые с трудом сознают свою социальную детерминированность, а осознав, очень неохотно в этом себе признаются. «Я свободен», — говорят они до тех пор, пока вдруг не обнаруживают, что исполнять свои прежние желания они до какой-то степени могут, а вот испытывать новые желания — уже нет. Ничего или, вернее, почти ничего нового не может родить душа Антанаса, попавшего в рабство наживы. Он, пользуясь определением М. Слуцкиса, «седеющий сорванец, пустивший корни в чужую почву», и живет «ч у ж и м и страстями», а не теми, для которых, возможно, был предназначен.

Антанас — натура огромной силы — сам же душит все, что есть в нем обаятельного, здорового, красивого. И оттого в нем, несмотря на браваду и бахвальство, — плохо скрытая тоска и надрыв. Словно «живой срез» его души, который остался не подверженным тлению, чувствует, что есть какая-то другая, тоже со страстями, но иными, достойными человека, жизнь. Этот конфликт сознательного и бессознательного в своем

герое великолепно передает актер Альгирдас Паулавичюс, играющий Антанаса.

«Вот родим, и развяжусь наконец. Уйдем, гори оно все тут... Пятрас (предполагаемый сын. — *Д. О.*) по-другому будет жить, не так как я. Да, по-человечески».

И все-таки случилось именно так: батрак превратился в кулака и спекулянта. Эта закономерность, конечно, не носила всеобщий характер, но была существенной теневой стороной того сложного социального процесса, который знаком нам еще по литературе о 20-х годах в России. Классовое сознание не дается одним только социальным происхождением. И мы знаем по уже ставшим классическими произведениям 30-х годов, как трудно овладевали им сельские и промышленные пролетарии, сколько нужно было кровавого душевного труда, чтобы сделать прописные истины «живой жизнью».

Я перечитал последние абзацы и поймал себя на том, что мне жаль героя картины. Самой обыкновенной зрительской жалостью. И что мне хочется смягчить социальную вину Антанаса. Подозреваю, что и у постановщика фильма Я. Стрейча было такое же намерение.

В отличие от романа, он вводит в картину эпизод, когда классовое сознание Антанаса просыпается. Антанас решительно погружает на воз припрятанные мешки с хлебом и в обозе под кумачовыми плакатами везет их, чтобы сдать государству. И этим многозначительным штрихом режиссер не только просветляет образ главного героя, но делает его гибель еще трагичнее, чем в романе. Но в целом ни Стрейч, ни Слуцкис не щадят Антанаса, хотя, повторяю, уверен, что они искренне сожалеют о гибели незаурядной натуры. Незаурядной, хотя мы видим Антанаса главным образом во власти самых низменных, «холопских» инстинктов, кричащим: «Я здесь хозяин!», — но остающимся по сути своей рабом.

Художественные произведения порой задают такие загадки, о которых, быть может, и не помышляли их авторы. В дискуссиях об эпиграфе к «Анне Карениной» сломано копий не меньше, чем по поводу самого романа. Вот и мне пришлось, прежде чем написать эту рецензию, немало поломать голову над тем, почему роман М. Слуцкиса и фильм Я. Стрейча, поставленный по мотивам романа, называются «Чужие страсти».

Вообще-то говоря, всякое произведение искусства — это рассказ о чужих страстях. Но ведь не для того, чтобы подтвердить эту банальную истину, автор романа, а затем и автор фильма выбрали такое название. Еще замечу, что кинематографисты просто обожают изменять название литературного первоисточника, а тут вот такая приверженность к заглавию оригинала.

Правда, на первый взгляд, сама композиция сюжета с очевидностью предлагает трактовку названия. Все события и романа, и фильма даны как бы глазами семнадцатилетней литовской девушки Марите (З. Янчевска). К тому же именно она произносит в финале ключевую фразу: «Зачем мне эти чужие страсти?» Вроде и ломать голову не над чем. Этой «сиротке», как Марите сама себя называет, воспитанной на христианских проповедях и в тяжелом батрацком труде, этой невинной душе все, что происходит вокруг нее, и впрямь должно казаться «чужими страстями».

Вспомним начало фильма. После кадров кинохроники возвращения советских солдат домой мы видим поставленный наспех обелиск на братской могиле и недоуменно сострадающие глаза Марите, которая словно силится понять, что за буря пронеслась над ее землей, оставив повсюду следы крови и борьбы.

Да, та Марите, которую мы узнаем в фильме, могла и не понять, что же изменила в окружающем ее мире эта великая и страшная битва. И после сюжетной развязки мы так и не узнаем, как и что сдвинулось в ее душе. Кажется, что как пришла она на хутор Валдманисов из Литвы в Латвию, гонимая случаем, так и уходит по «чаплиновской» дороге, полная все того же недоуменного сострадания к «чужим страстям». Правда, так заканчивается фильм, но не роман. У Слуцки-

са Марите остается на хуторе, скрепляет своей подписью акт о приеме имущества своих бывших хозяев и тем самым как бы берет на себя ответственность за будущее.

В фильме же душа ее еще не «выкуклилась» — Марите только обещает скоро вернуться, но на просьбу поставить подпись отвечает твердо: «Нет!» Разница ощутимая. На то и фильм «по мотивам».

Так или иначе, все, что происходит в фильме, произошло бы и без Марите. Она почти безмолвный и безучастный свидетель. Но — странная ситуация — одержимые житейскими страстями главные герои исповедуются именно Марите, которая ни словом, ни делом не может снять тяжесть с их души.

Анна, человек сильный и уверенный в себе, пытается оправдать себя перед Марите за греховную любовь к Антанасу.

Аусма выкладывает ей самое тяжелое, что есть на душе: причины случайной и роковой близости с Антанасом, а главное, свое нежелание продолжать жить, как жила.

Антанас рассказывает, почему он стал хозяином хутора, о своей неприязни к Анне и о том, как он видит свою жизнь в будущем. «Грех это», — вот все, что отвечает Марите в ответ на исповедь Антанаса. Ее неумелые слова утешения всерьез не воспринимает никто, но мы-то должны понять значение этого бездействующего лица в системе образов фильма. Я уже писал о мстящей земле. Возможно, я и ошибаюсь, но в образе Марите я вижу воплощение другой грани народного крестьянского характера — пусть косного, социально и классово незрелого, но твердо знающего границу добра и зла, здорового нравственно, с молоком матери усвоившего правила морали. Чистая совесть приманивает грешников, как огонек — бабочек. Пусть эти уже не спасутся, но есть надежда, что очистятся от скверны другие. Образ Марите — упование на искупление чужих злодейств и прорастание новой жизни.

●

Фильм «Чужие страсти», как и роман, всеми реалиями погружен в то время, о котором рассказывает. Но, кроме воссоздания атмосферы послевоенной Прибалтики, не было ли у автора ленты какой-то иной «сверх-сверхзадачи»?

Для чего, кроме совершенно очевидных причин, понадобилось Я. Стрейчу в 1983 году рассказать о страстях 1945 года? Нет ли здесь пушкинского: «Сказка ложь, да в ней намек — добрым молодцам урок»? Надеюсь, Я. Стрейч разделяет мою уверенность в том, что некоторые проблемы фильма заинтересовали его не только как исторические, но и как острослободневные. Я имею в виду прежде всего соотношение стремления к «вещному накопительству» и духовной состоятельности человека.

Толстой в письме к Н. Страхову писал, что создателями художественных произведений руководит «потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится»[1]. Но даже если этих «особых» мыслей и много, то все равно богатства явления искусства никому не дано исчерпать. С этой авторитетной точки зрения я не вижу особых преимуществ одной критической статьи над другой, кроме разве способности их авторов более или, наоборот, менее последовательно излагать свои мысли. Но вот странность: как и в тех произведениях, которые разбирает критик, так и в его собственной статье главным оказываются не проанализированные слова или кадры, а его собственный духовный пафос, который и там и там читатель-зритель постигает, как говорится, между строк. На это, по правде говоря, я и надеялся, когда брался за анализ фильма «Чужие страсти».

---

[1] Толстой Л. Н. О литературе. Статьи, письма, дневники. М., 1955, с. 155.

Игорь Ачильдиев

Человек и его работа

«ПРОФЕССИЯ XXI ВЕКА»
Сценарий Э. Дубровского. Режиссер В. Двинский. Оператор В. Колюшев. «Центрнаучфильм», 1984.

Фильм небольшой, всего-то двухчастевка. Но очень емкий, вызывающий множество мыслей и ассоциаций. У каждого они особые, личные. Мне почему-то вспомнилось лето семьдесят восьмого, давний случай, свидетелем которого довелось быть на Стойленском руднике, близ Старого Оскола. С чего тогда все началось?

...Петров проснулся рано, едва забрезжило, домашние ходики еще не откуковали шести часов. Но спал неважно: ночью два раза просыпалась пятилетняя дочурка, что-то ей снилось страшное — должно быть, накануне пересидела лишнее у телевизора. Из дома вышел, как обычно, в семь с минутами. На остановке уже гудела и колыхалась утренняя толпа.

В первые два автобуса Петров не попал, оставался третий — на нем он еще мог успеть вовремя снять табельный номер в гараже. Едва подъехал серый от пыли «Икарус», как Петров ринулся к дверям. Когда очутился в автобусе, двух пуговиц на новенькой куртке как не бывало.

К самосвалу подошел уже раздраженным. Не стал проверять машину, молча выхватил из рук диспетчера путевку и укатил в карьер за рудой. Обратно шел на полной скорости: не первый год за рулем, дорога известна назубок. В одном месте она делает крутой поворот...

Петров очнулся в момент, когда увидел, что его БелАЗ летит прямо на опору высоковольтной линии. На решение оставалось три секунды — эту цифру потом подтвердила техническая экспертиза. Но шофер замер, парализованный растерянностью. И лишь в последний миг чудом выскочил из кабины. Расцарапал в кустах лицо, вывихнул руку... Опора от удара согнулась, провода почти коснулись земли. Но не коснулись! И не прервалась подача электроэнергии к мощным насосам. Иначе через сутки на месте Стойленского карьера стоял бы глубокий пруд...

К счастью, других последствий авария не имела. Но разбирались в ней тщательно. Выясняли досконально состояние шофера перед работой, во время езды. Разумеется, вспомнили и две оторванные пуговицы в автобусе, и плохую ночь... Но больше всего раздумий

потребовали те самые три секунды. Ни квалификация, ни опыт Петрова сомнений не вызывали. Машина тоже была в полном порядке. Почему же он растерялся? А будь на его месте другой — как поступил бы он? И вообще: одинаково ли ведут себя люди в подобных случаях?

И тут кончаются личные ассоциации и начинается фильм «Профессия XXI века».

Человек с завязанными глазами, словно играя в детскую игру, медленно взбирается по наклонной доске. Ступает осторожно, но точно: спокойно и не торопясь ставит ногу, благополучно достигает края доски и аккуратно спрыгивает на землю. Следом за ним к доске подходит другой, с такой же черной повязкой на глазах — и все наоборот! — еле ползет, раскачиваясь, все время грозя обрушиться на экспериментатора. А эксперимент поставлен ради того, чтобы отыскать путь к надежности быстродействующих и многоканальных производственных систем, где ключевым фактором управления по-прежнему остается человек.

Таких систем в наш XX век, насыщенный мощной техникой, в век безумных скоростей и фантастических проектов, еще немало. Многие из профессий, где требуется принять ответственное решение в считанные секунды, стали массовыми. Среди них — шофер автомашины, диспетчер у пульта распределения энергии или управления атомным реактором, газо- или нефтеперерабатывающей установкой, машинист бумагоделательной машины... Как правило, сложные системы автоматизированы. Что это означает? В промежуточных, простейших решениях, в выравнивании заданных параметров процесса основную роль играют полуавтоматические регуляторы, иногда с использованием вычислительной машины. Но все это — лишь помощники человека. Он, ориентируясь на приборы, определяет оптимизацию процесса. Короче, в автоматизированной системе человек остается центральным действующим лицом. И потому его психо-физические свойства вместе с наработанным умением ориентироваться в множестве сигнальных устройств и не растеряться при неожиданностях обретают в современном производстве решающее значение.

Когда началась научно-техническая революция, безоглядные оптимисты надеялись, что вскоре человеку на производстве придется лишь нажимать на кнопки да покуривать трубочку... Действительно, сегодня многим рабочим в основном приходится нажимать на кнопки и поворачивать ручки переключателей. Но что касается покуривания, показывают авторы фильма, то здесь наши представления об НТР оказались весьма далекими от действительности. Новая техника требует от человека помимо профессионализма устойчивой воли и психики.

Операторы автоматизированных систем предельно напряжены при полном почти физическом бездействии. Лишь глаза непрерывно следят за показаниями приборов на пульте, сопоставляя увиденное с познанным, и пальцы касаются клавиш, когда обнаружено расхождение между тем и другим. Чуть отвлекся — упустил процесс, а вслед за тем — брак, остановка производства, авария. Мы видим операторов на экране крупным планом: утомленные, хмурые, напряженные лица. Ответственность давит на людей.

— Вы не поверите, — говорит один из операторов, вытирая пот со лба, — нет ни одной свободной минуты, когда можно было бы отвлечься и вздохнуть свободно.

— Чуть что-то потерял из виду, сразу меняется облик всего пульта, — добавляет второй. И непроизвольно покачивает головой, словно пытаясь отвязаться от накопившегося напряжения.

Но и это внутреннее напряжение — еще половина трудности, с которой приходится сталкиваться современному машинисту, управляющему сложными автоматизированными системами. Настоящая драма наступает в момент, когда процесс требует от человека немедленного вмешательства. Из строя вышел один из десятков или сотен каналов управления, в машине или аппарате — поломка. Что делать? Заранее предугадать неожиданность нельзя — потому она и неожиданность. Требуется не только отличное знание техники, но и

умение правильно решить задачу в считанные секунды, а порой и в доли секунды. Мне пришлось видеть, как оператор бумагоделательной машины в момент обрыва ленты, когда на него летела масса скомканной бумаги, упал в обморок. В фильме упомянут подобный случай с другим оператором на другой установке. Но авторы картины не просто констатируют ситуацию, складывающуюся на современных производствах, хотя и этот момент очень важен. Кинолента свидетельствует, что можно предотвратить стресс, снять напряжение если не целиком, то в значительной мере, и демонстрирует со всей наглядностью, как это делается. В том и состоит наибольшая ценность фильма.

Вместе с психологами его авторы проводят эксперименты, из которых явствует, что повысить надежность профессионального поведения человека в обычной и критической ситуациях можно, что есть методы, исключающие стресс даже в сложной и напряженной обстановке, неожиданно возникшей в автоматизированной системе.

И здесь самое время сказать о традиции показа эксперимента в научно-популярном кино. Эксперимент, коли его можно зафиксировать на пленке, — сама наглядность. А если к тому еще приложить компетентность сценариста, талант и профессионализм режиссера и оператора, то зритель получит объемную и эмоционально полноценную, а значит, запоминающуюся информацию. И не только о сиюминутно происходящем на экране, но и о положении дел и перспективах развития отрасли производства или науки, о воззрениях и стремлениях ученых и производственников. Но как часто вместо сферы деятельности человека и широты возможностей его интеллекта нам демонстрируют разрешающую способность современной оптики или электроники! Иными словами, вместо биения и света живой мысли предстает перед нами на экране мельтешение микрочастиц в живой клетке или сияние раскаленного металла в лабораторной печи. Раскрывшие же клетку прячут лицо за микроскопом, а глаза — в окулярах. А раскалившие металл скованно и беззвучно шевелят губами. И все это — под рокот хорошо модулированного дикторского голоса и бравурную музыку за кадром.

Эксперимент в «Профессии XXI века» рассказывает о людях и предназначен для людей. Для тех, кто работает на сложных технических системах, и для тех, кто сидит в кинозале. Для того чтобы те и другие поняли самую суть проблем, которые несет человечеству им же достигнутый технический прогресс. Но не к тому, чтобы сгустить сложности сегодняшней производственной жизни и запугать грядущими, а чтобы указать путь к их упрощению и развязке.

Тут мы подошли к главной публицистической посылке фильма, о которой стоит сказать подробнее. Проблема адаптации человека к критическим факторам производственной среды давно привлекала внимание ученых и практиков — организаторов промышленности. Но повышенный интерес к проблеме возник сравнительно недавно, в частности после популяризации идей канадского ученого Ганса Селье. По мере интенсификации технологий нарастает интерес к проблеме. Возникли многочисленные школы антистрессового психотренинга, использующие разного рода приемы для расширения возможностей человека противостоять экстремальным воздействиям. И теперь уже явственно ощущается, что к началу XXI века проблема не только не будет решена, но вырастет ее масштабность, поскольку объективно усилятся и стрессфакторы.

На передний край борьбы за интенсификацию производства, таким образом, выходит психология, показавшая себя подлинной наукой XXI века. Но неохотно принимают ее рекомендации. Человеку свойственно недоверие к науке, позволяющей себе вмешиваться в область интимно-личностных отношений и структур. Это — с одной стороны. А с другой — ощущается и сопротивление инженеров, людей техники, по многовековой традиции считающих себя единственно компетентными в сфере материального производства. Они по-прежнему уповают на быстродействие и надежность машин и в огромном большинстве не имеют представления ни о психологической

науке вообще, ни даже о практической, прикладной психологии труда. Добавим, что руководители предприятий, цехов и служб управления у нас в стране в основном рекрутируются из инженерии. И вот перед вами — вся широта, глубина и острота проблемы.

Заслуга авторов фильма — сценариста Э. Дубровского и режиссера В. Двинского — в том, что они предлагают зрителю, знакомому или незнакомому с проблемой взаимодействия человека и современной сложной техники, воочию убедиться в ее сложности и одновременно в невозможности решить ее эффективно и быстро без помощи психологии. Нас убеждают в том, что профессия психолога на производстве должна стать привычной и войти уже сегодня в рамки штатного расписания многих и многих наших предприятий. Она должна стать одной из распространенных производственных профессий XXI века. Мы узнаем, что немалую роль в способности избежать эмоциональных перегрузок и адекватно реагировать на критическую ситуацию на производстве приобретает умение человека (врожденное или возникшее в процессе тренировки) быстро и активно переключать внимание, держать в уме и соотносить десятки и сотни сведений или, точнее, как бы жить одновременно в двух параллельных измерениях.

Ученый-психолог В. Г. Зазыкин (в фильме он — комментатор) аргументирует это впечатляющим примером. Он рассказывает с экрана о том, как ему довелось однажды беседовать с известным актером Николаем Гриценко... Он попросил рассказать, каким образом тому удается по ходу пьесы вызывать у себя слезы. Нужно ли для этого как-то внутренне подготовиться, и если нужно, то как. Гриценко ответил: не нужно. И вдруг заплакал!

Значит, делает вывод психолог, у каждого своя способность переключаться, которую можно тренировать, развивать, улучшать... Разумеется, жаль, что мы не увидели на экране сам разговор с известным артистом, но теперь, к сожалению, этого не восполнить. Однако у создателей фильма немало других убедительных аргументов.

У них «играют» непрофессионалы. И как!

Двух рабочих снимают крупным планом во время тренировки на учебном пульте управления. Психолог, прибегая к гипнотическому сеансу внушения, предлагает двум зрелым мужчинам, специалистам, полностью довериться приборам — не подведут, дескать, приборы, выручат. А на пульте программируют аварийную ситуацию. Мы видим, как цепенеют оба оператора, как растерянно мечутся их глаза от шкалы к шкале, а руки не могут найти нужные переключатели. К концу эксперимента на лицах обоих одинаковое выражение отчаянной беспомощности... И тут же второй сеанс гипноза. Теперь операторам внушают, что приборы — только помощники им, а они, специалисты, — главные на пульте... Снова введена программа аварии. И будто подменили тех двоих. Спокойно, уверенно действуя, они быстро вводят процесс в норму. Работают согласованно, без напряжения, будто играючи, с улыбкой.

Экранный эксперимент не вызывает ощущения срепетированной и сыгранной сцены. Достоверность его бесспорна. И тем сильнее впечатление.

Но оказывается, чтобы двое работали, как один, нужно еще многое. Вот два начинающих оператора — молодые люди с помощью приборов пытаются вписать кривую в круг: один командует, другой выполняет, не видя ни самописца, ни возникающего рисунка. Так создается слаженность маленького коллектива, проверяется и тренируется психологическая совместимость пары. Операторы нарабатывают умение и способность действовать вдвоем — лишь потом их допустят к пульту, рассчитывая на надежное и высокое качество труда.

В обоих эпизодах люди ведут себя перед камерой естественно, раскованно. И это понятно: главное для них — в тренировке, она поглощает все их внимание.

Режиссеру фильма пришла в голову удивительно четкая и образная композиция: марионетка и кукловод, марионетка и два кукловода. Кто легче справится с задачей: один или двое? На первый взгляд двоим задачу вы-

полнить легче — на каждого придется меньше нитей управления. Остается лишь четко распределить обязанности и договориться о порядке действий. Однако, как только на экране появляются два кукловода, марионетка начинает вести себя хаотически: дергается, валится, словно и не было в ее действиях той естественности, которую мы наблюдали, когда все нити находились в руках одного кукловода.

Научный эксперимент, как мы видим, подкрепленный образной вставкой, органически вписывается в ткань ленты, заняв в ее сюжете драматургически важное место, став его смысловой опорой. Постановка эксперимента в ходе съемок, четко обнаруживая основной посыл фильма, его контрапункт, побуждает зрителя к соучастию, к сопереживанию. И мы поверим, что в скрытых структурах человеческой психики заложены огромные потенции, которые надо выявить, которым надо обнаружить себя, чтобы преодолеть стрессовые факторы, предлагаемые нам жизнью, современным сложным автоматизированным производством. Научно-популярная кинолента показывает, что современная психология практически помогает познавать человека и его профессиональные возможности, дает человеку уверенность в том, что он в состоянии справиться с очень сложной работой даже и в чрезвычайных обстоятельствах. Принцип активного оператора, использующего личностные потенции человека до предела, помогает преодолению стресса — такова публицистическая суть фильма, сочетающего эксперимент на экране с экспериментом в жизни.

Интерес к фильму формируется в тот момент, когда на глазах у зрителя и словно бы в его присутствии добываются данные, имеющие сегодня важное научное значение. Современная наука не выглядит здесь обедненной популярным изложением, да его нет и в помине. И психолог — комментатор картины — не играет в ней роль всезнающего усталого исследователя, нехотя передающего нам смысл того, что давно известно в его специфической системе знаний. Он действует на равных с кинематографистами, со зрителями, он сам заинтересован в успехе экспериментов, которые нам показывает киноэкран. И эта заинтересованность невольно передается зрителю, составляя значительную долю эффекта киноленты.

Думается, именно на этом трудном, но вполне возможном пути современное научное кино ожидают удачи. Действуя рядом с исследователем, передавая его замыслы, его чаяния и надежды, вместе с ним ставя эксперименты, разделяя с ним их успех или даже неудачу, — оно показывает нам подлинную обстановку научного поиска, всегда захватывающего, всегда детективно-интересного. Публицистическая задача в этом случае не формируется открыто, она не рекламируется в тексте, не выпячивается в кадре. Но она присутствует постоянно, создавая неповторимую атмосферу доверительного, открытого разговора, без которой фильм не мог бы существовать.

Научная кинопублицистика сегодня особенно трудна. Мало одного умения выбрать популярную и острую проблему, разработать ее на современном кинематографическом уровне. Требуется нечто большее. Успех фильма об одной из важнейших производственных профессий XXI века — психолога — определился показом реального научного поиска, соучастием в эксперименте, сосредоточением внимания на его участниках. И потому истина рождается в ходе съемок.

Тема киноленты настолько жизненно интересна и многогранна, что ее, по-видимому, можно разрабатывать и впредь.

Н. Суменов

Поиск энергии, энергия поиска

Когда более двадцати лет назад мы смотрели фильм М. Ромма «9 дней одного года», проблема управляемой термоядерной реакции, которую в то время решали ученые, выглядела для подавляющего большинства зрителей не более чем условностью, обозначающей нечто значительное в жизни героев картины.

«О ЛЮДЯХ И АТОМАХ»
Сценарий Р. Багиряна. Научные консультанты — академик Б. Кадомцев, кандидат физико-математических наук Л. Голубчиков. Режиссер Б. Загряжский. Оператор К. Орозалиев. Композитор Ш. Каллош. «Центрнаучфильм», 1983.

Однако материал, положенный в основу сценария М. Ромма и Д. Храбровицкого, имел документальные истоки — прочные и фундаментальные. Авторы разобрались в проблеме, хорошо изучили научную среду, а один из эпизодов в фильме, когда приборы наконец-то «выдали результат» и ученые поверили в открытие, был подсказан жизнью.

Спустя тридцать лет свидетели и участники того события собрались за столом, чтобы вспомнить и вновь пережить — кто с улыбкой, кто с грустью — запавшие в память мгновения. И вот в фильме «О людях и атомах» за обеденным столом сидят ученые, немолодые уже люди — С. Лукьянов, А. Андрианов, В. Синицын, Н. Филиппов. Шутят, смеются, восстанавливают детали события. Кто-то закричал, кто-то побежал... Им тогда казалось, что они близки к цели, казалось, что нужно одно усилие, один шаг, а теперь, спустя годы, знают они, что им не суждено

завершить начатое. А сделанное — это лишь маленькое звено в бесконечной цепи познания природы. Казалось бы, ну сидят люди, дружеское застолье, милая беседа, бытовая проходная сцена в большой постановке. Однако она не только снимает стереотипы в нашем обычном понимании целей, стоящих перед сегодняшней наукой, но и решает важную драматургическую задачу — вовлекает зрителя в мироощущение ученых, заложивших фундамент нынешнего знания о термоядерной реакции.

Следует заметить, что эпизод застолья обрел такое неожиданное качество не случайно, поскольку был подготовлен авторами. Экспозицией ему послужил тот самый фрагмент из фильма «9 дней одного года», в котором прибор наконец-то начал фиксировать поток нейтронов, что означало для Гусева (А. Баталов) и победу и смерть. Включение именно этого куска из игровой картины в драматургическую ткань научно-популярной ленты не могло обернуться взаимным отторжением двух эстетик. Во-первых, потому что фильм «9 дней одного года» был не только построен на документальном материале, но и снят в эстетике документализма, которую Ромм начал успешно осваивать в те годы. Во-вторых, центральный персонаж игровой картины — физик-термоядерщик Гусев — стал ведущим во встрече с прототипами ее героев. Личной застольной беседой и дикторским закадровым текстом Алексей Баталов организовал и скрепил документальное повествование. Отметим, что эта роль в фильме выходит далеко за рамки, традиционно принятые для ведущего.

Баталов играет в фильме не только Баталова, как это было остроумно замечено критикой. Он и репрезентует автора картины, выражает позицию всего творческого коллектива. С помощью Баталова в ткань киноповествования о физике и физиках авторы вплетают нить истории создания фильма, этапного в творчестве Михаила Ромма и в развитии отечественного кинематографа. Открытия в науке и в искусстве, как бы говорят они, идут рядом в годы общественного подъема. И это зритель почувствует и увидит в ленте «О людях и атомах».

Так снайперский выбор ведущего помог Борису Загряжскому решить проблему сочетания игрового и документального, являющуюся камнем преткновения множества современных научно-популярных лент.

Экран привлекает наше внимание к событиям большим и малым, всемирно известным и тем, о которых знает лишь самый узкий круг специалистов. Режиссер свободно монтирует факты из истории «термояда», выстраивает их в нужной ему последовательности, каждый раз обнаруживая, казалось бы, в незначительной детали или ситуации важный для развития темы мотив.

Вот перед нами один из создателей термоядерной установки «ОГРА» профессор И. Головин. Вспоминая 1958 год, он рассказывает: «Последние восемь суток люди не выходили из лаборатории, многие спали прямо тут же на чистых фанерных листах». Получить один грамм нейтронов на «ОГРА» — а это означало бы, что в установке пошла управляемая термоядерная реакция, — так и не удалось. Но слова ученого о том, какая напряженная шла в лаборатории работа, западают в память.

Я, как, видимо, и большинство кинозрителей, увлеченно смотрел фильм «О людях и атомах» и, слушая рассказ о драматически развивающейся истории поисков, надежд и разочарований, думал о неудержимом стремлении человека к познанию. Картина «О людях и атомах» ценна не только научной информацией, но прежде всего стремлением авторов подняться на уровень мировоззренческого разговора, затронуть глобальные проблемы науки, ее места в современном мире, ответственности ученых перед обществом.

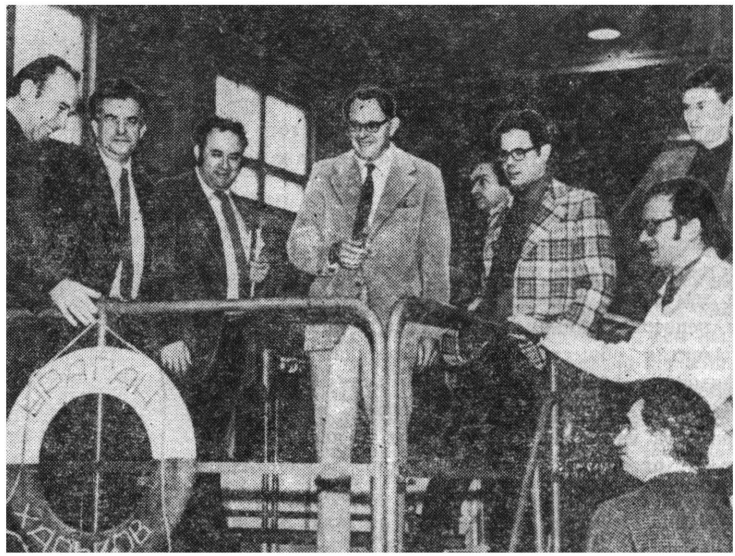
Ясно, что Борис Загряжский выбрал физику и физиков не случайно. Сегодня физика, как и биология, — наука бурно развивающаяся, привлекающая всеобщий интерес. Огромными тиражами выходит научно-популярная литература по обеим дисциплинам и сразу же становится библиографической редкостью. Из фильмов, созданных в 60—70-е годы, вспоми-

наются в этой связи «Прометеи нового века», «Плазма позирует», «Кое-что о земном притяжении», «Путь к антивеществу» и, наконец, полнометражная лента «Человек и атом», рассказывающая об истории ядерной физики, — полезный обзор энциклопедического характера.

Создавая свой фильм в начале 80-х годов, Б. Загряжский, естественно, располагал новой информацией, позволяющей более подробно и полно рассказать о научных достижениях последних лет. Однако, сравнивая названные ленты с картиной «О людях и атомах», можно засвидетельствовать не только исторически обусловленный факт — очевидный прогресс науки, выразившийся, в частности, в появлении новых моделей экспериментальных установок, но и движение, эволюцию самого научного кинематографа, развитие его форм, языка, углубление идеологического толкования ситуаций, взятых из истории научного знания.

К середине 70-х годов сложился научный фильм с новой образной структурой. Большое значение приобрела авторская интерпретация научного материала, личный взгляд автора на те проблемы, к которым он обращается. И новый термин появился — научно-художественное кино. Он, по мнению Даниила Данина, является реальным отражением тех значительных перемен, которые можно наблюдать не только в научном кинематографе. Налицо активная интеграция художественных средств: игровое кино смело использует документальные приемы выразительности, неигровое обращается к элементам, которые ранее были прерогативой художественного. Этот процесс начался в научно-популярном, а затем пошел и в документальном кино. К числу режиссеров, пытающихся разрушить стереотипы и расширить границы эстетики научного фильма, принадлежит и Борис Загряжский.

Его дипломная работа, короткометражка «Показывает компьютер», была замечена и отрецензирована на страницах журнала «Искусство кино» (1973, № 2). Уже в том дипломном фильме режиссер имел смелость говорить с экрана от своего имени. «Это может показаться нескромностью или неопытностью — такое явное присутствие автора в картине на высоконаучную тему. Традиции



«О людях и атомах»

научной популяризации не одобряют вмешательства автора в суть дела», — писал Д. Данин. Однако критик охотно прощал автору этот всплеск эмоций, ибо разделял стремление режиссера выйти за рамки традиционной информативности.

Затем Б. Загряжский ставит фильмы «Компьютер и загадка Леонардо» (1974) и «Альтернатива» (1975), в которых продолжает активный поиск в русле научно-художественного кино. Во всех своих работах (а сюда можно отнести и картину «Ты в мире») Б. Загряжский упорно ищет новую образность, стремясь чисто кинематографическими средствами выразить абстрактные научные понятия, не упрощая их сути, сделать предметом рассмотрения самого широкого зрителя. Режиссер смело использует такие формы драматургии игрового кино, как интригу и занимательную фабулу, монтаж аттракционов, метафору, успешно экспериментирует с хроникой, вводит в структуру картины не только реальных ученых, но и актеров, добиваясь тем самым весьма ободряющих результатов. В напряженном поиске режиссер порой попадал в плен собственным находкам, случалось, усложнял и без того достаточно непростую форму, что затрудняло зрительское восприятие его прежних лент. Фильм «О людях и атомах» — свидетельство зрелости режиссера. В нем наряду с точностью постановки научной проблемы, увлекательностью формы очевидно стремление автора к простоте и ясности кинематографического выражения мысли.

В этой картине разговор часто выходит за пределы чисто физических проблем. И это естественно, ибо наука в современном мире, а тем более термоядерная физика, находится в непосредственном сопряжении с вопросами развития общества. Фильм рассказывает о физике и физиках XX века — Пьере и Марии Кюри, И. Курчатове, А. Иоффе, о группе физиков из Харькова, сумевших в числе первых расщепить атомное ядро, о работах О. Гана, Н. Бора, Э. Ферми, А. Эйнштейна, Р. Оппенгеймера. Не много ли для одной картины? Многовато, пожалуй. Временами возникает ощущение скороговорки. Калейдоскоп имен, сонмище проблем, которые едва затронуты, — это затрудняет восприятие картины. Причина ясна: режиссер старается вписать явления науки в широкий исторический контекст XX века, показать, как глубоко взаимосвязаны научные проблемы с проблемами политическими и нравственными, как влияют научные открытия на жизнь человечества и как важно, чтобы этими открытиями люди воспользовались на благо, а не во вред ближним.

Физика — не добра и не зла. Она такова, какой ее делают люди.

А. Свободин

Соединение

Мне достаточно лет, и когда я думаю об этих фильмах, то отдаю себе отчет, что соображения и чувства мои вовсе не обязательны для зрителя, еще не ощутившего счастье сладко-томительных «чистых» пауз, внезапной тишины остановок, когда вдруг покинет тебя непрерывная повседневность и подумаешь о жизни без тебя, что была до твоего рождения и будет, когда ты уйдешь... Остановки эти живительны. Они ведут нередко к переоценке ценностей. Казавшееся важным видится в ином свете, другое, о чем забываешь или все откладываешь, позовет к себе. Но, может быть, тут не возраст, а состояние духа — оглядываешь окрестности свои. Важен импульс, удар. У Даниила Гранина в романе «Картина» герой взглянул на «пейзаж с домом» умершего художника и почувствовал это, и жизнь его изменилась. Он не перестал делать дело, но подумал о смысле бытия. Вот и мне кажется, фильмы, о которых хочу рассказать, не одного меня заставят еще раз поверить свой реестр ценностей, он, может быть, и не во всем совпадает с повседневным...

«РИСУНКИ ДОСТОЕВСКОГО»
Сценарий К. Баршт. Консультанты В. Туниманов, Б. Рыбалко. Режиссер Т. Иовлева. Операторы В. Россейкин, И. Тиктинская. Композитор В. Соколов. «Леннаучфильм», 1983.
«И. С. ТУРГЕНЕВ. СТИХОТВОРЕНИЯ В ПРОЗЕ»
Сценарий Н. Левицкого. Консультанты В. Туниманов, Н. Мостовская, В. Богданов. Режиссер В. Гуркаленко. Оператор К. Валяхин-Коньков. Композитор В. Соколов. «Леннаучфильм», 1983.

Спасское-Лутовиново. Фото автора

«Рисунки Достоевского»

Авторы сразу же попали в нужную, думаю, единственную интонацию. Интонацию Достоевского. Чуть-чуть мрачноватый колорит, рояль, скрипка — неспокойная музыка композитора В. Соколова. Хороший голос за кадром говорит от себя, но собою, как то порой случается у актеров, не заменяет того, что видим. Он, этот голос, передает волнение, но и сдержанность; заинтересованность, но и академичность, и как бы некое отстранение. Наплывает, укрупняется для нас лист рукописи, возникает слово. Сперва по-немецки, потом еще на каком-то языке и, наконец, по-русски: «Петербург».

Записная книжка писателя, в которую нас приглашают заглянуть, не посвящена лишь столице империи, но авторы отбирают ее как символ тайны, занимавшей писателя, в сем пытавшегося ее разгадать. Достоевский испытывал чувства неотвратимости, неизбежности, желанности гнета этого города. Если Пушкиным Петербург был разгадан, то для Достоевского это был город-двойник...

Присутствие Петербурга постоянно в фильме. Сквозь листы рукописи, отражаясь в них, сообщая им множество обертонов, облик его

давит на автора. Он достаточен ему как некая необъятная вселенная духа.

Проникнув в значение города для писателя, уловив его интонацию, фильм предлагает не иллюстрацию и тем паче не историко-культурное любование, но тему. А тема не нуждается в туристическом перечне знаменитых мест. Напротив, она нуждается в деталях, передающих непрерывность впечатления от города того, кто его воспринимает.

Рукописи Пушкина воспроизводились экраном много раз, рукописи Достоевского вижу впервые. Факсимильные страницы полного собрания не дают того представления, какое дает экран. Увеличение листа рукописи — приближение к нам души пишущего. Экранное укрупнение — аргумент в исследовании, способ проникновения в драматургию характера.

Об этом думаешь, когда наплывают на тебя, заговаривают строки.

Отношения с листом бумаги у каждого великого писателя свои. По ним можно определить характер писательского труда. Фильм представляет эту возможность. Авторы — режиссер Т. Иовлева, операторы В. Российкин и И. Тиктинская — ритмом укрупнения, монтажа, тональностью, колоритом экрана проникают в тайну писательства Достоевского, очевидно, они к этому и стремятся — архивный интерес их не влечет.

Сквозь экран вижу, как Федор Михайлович ощупывает лист. Он ему дружествен и вместе враждебен, писатель борется с бумагой. Тут впервые я увидел, как он боролся, может быть, даже ненавидел бумагу... Один писатель ласкает лист, другой спешит его пройти, как «поле перейти». Пушкин радостно терзал лист, из слов и рисунков создавал живописное, графическое полотно. Достоевский с рукописью сражался.

И рисовал он иначе, нежели Пушкин, вернее, рисунки его в ином соотношении с процессом его труда, нежели рисунки поэта. Достоевский у п р а в л я л своими рисунками, у него выходило то, что он обдумывал. Он придавал лицам выражения, которые хотел придать. Он исследовал, перебирал лица, вел их к Лицу.

У Пушкина они являлись как-то сами собой, как параллельные мотивы его мыслям и строкам, или уводили его далеко в мир воспоминаний. Они заменяли строки, невольно предвосхищали их, тянули в сторону. Были отвлечением, увлечением.

Достоевский искал мучительно, думал над рисунком напряженно, находил что-то, освобождался от чего-то. Рисунки — его способ художественного мышления, а не плод невольного воображения.

Какая уж тут «научная популяризация»! Экран становится твоим партнером, открывает для тебя, но заставляет открывать и тебе новое, о чем раньше не думал. А ведь Пушкин, Достоевский, Толстой, Чехов в нас постоянно, а не от случая к случаю. Опыт их чувствований, процесс жизненной борьбы, более всего выразившийся в их творчестве, — пример подъема на высоту души. Узнать новое об этом процессе, понять, догадаться, сказать себе: «Ах, вот, оказывается, как!» — большая радость, подспорье в жизни. И фильм нам эту радость дает.

Он рисовал...

«В Главном инженерном училище, которое закончил Достоевский, рисование преподавалось основательно...» — сообщает голос. Это хорошо видно на экране. Поставленный в классе рисунок держит изображение, позволяет писателю свободно распоряжаться им.

Если Пушкин склонялся к профилю, то Достоевский выбирал ракурс. От смутных ощущений шел к образу. Знал чувственным знанием, что ищет, возможно, как всякий художник, не всегда мог это сформулировать даже для себя... Петербург никогда не давал писателю забыть о себе.

«Я спешил к себе домой, — не играя автора, но заражаясь его состоянием, — читает голос. — Подойдя к Неве, я остановился... казалось, что этот мир со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами походит на фантастическую волшебную грезу. Я как будто что-то понял в эту минуту. Как будто прозрел совершенно новый мир. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование...»

Каким образом авторы фильма создают образ города, поселившегося навсегда в душе писателя?

Промелькнула «Александринка», здание Театра имени А. С. Пушкина («раззолоченные палаты»), можно было бы сосредоточиться на «приютах нищих», но это было бы уже не интонацией, а иллюстрацией.

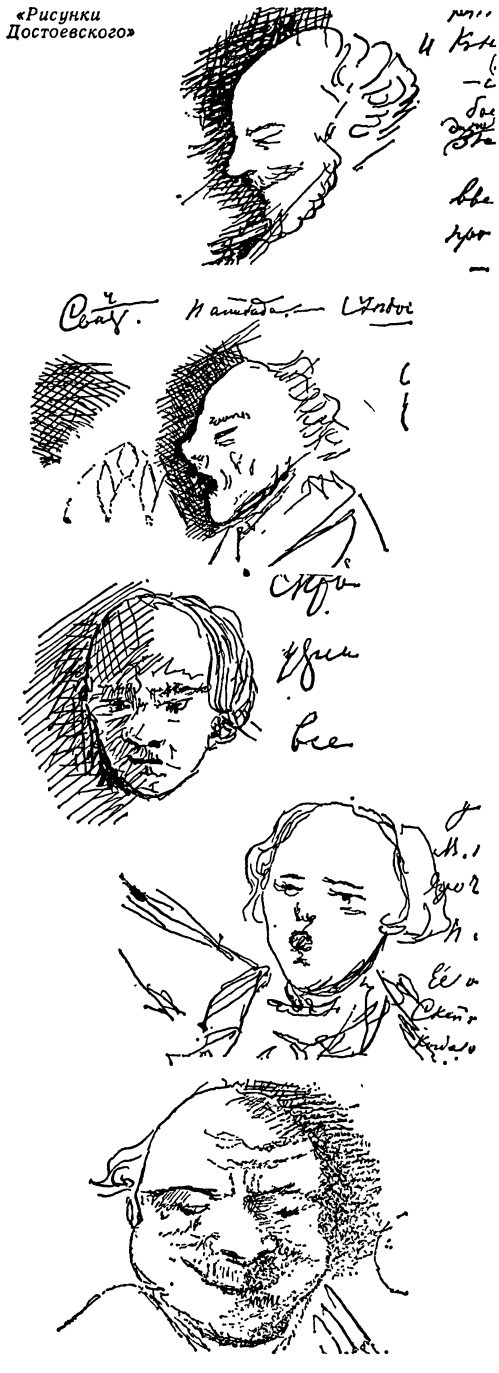
И авторы обращаются к графике решеток. Недаром художники не могли оторвать от них глаз. В их, казалось бы, монотонности они находили бесконечное разнообразие. Пасьянс решеток, их абстрактные комбинации всякий раз служили совершенно новому образу, настроению. Добужинский, Лансере, Остроумова-Лебедева и десятки еще других замечательных мастеров рисовали одни и те же балюстрады Невы, каналов, мостиков. Одни и те же... Но одинаковых нет!

Фильм предлагает новый город — Достоевского. Решетки выглядят отчужденно, холодно-таинственны, неотвратимы, угнетающе враждебны своей вечностью, надмирным узором и притягательны своей красотой.

Известно, Достоевский любил готику. Устремленные к небу стрелы готических соборов, резные каменные раковины над входами в них, стрельчатый рисунок оконных переплетов — во всем этом писатель видел идеал одухотворенной красоты, единственно возможное воплощение идеи. Экран показывает нам готические мотивы его рисунков. Может быть (приходит и такая мысль), Достоевский видел в готике идеал п л а н а, а план его собственных построек — романов — был предметом его постоянных забот.

Но, очевидно, то же самое он видел и в решетках Петербурга. Авторы фильма улавливают эту ассоциацию. Нева, решетки, снег. Решетки и Нева в снеговом покрове. Гранитные барьеры каналов в снеговых муфтах. Монтаж тревожен. Картина нагоняет на нас тоску и печаль, ощущение холодной, враждебной вечности. И в этот момент все тот же голос, с которым мы уже сроднились, произносит:

«Умирает брат Достоевского, Михаил Михайлович, самый близкий человек и литературный соратник...



— ...Вы пишете и соболезнуете о моей роковой потере... а не знаете, до какой степени судьба меня задавила... Я остался вдруг один, и стало мне просто страшно. Вся жизнь переломилась разом надвое».

Вот, оказывается, чему аккомпанировали эти отчужденные решетки! На последних словах — герб над воротами, шпиль Петропавловской крепости, стена. Конец.

И совершенно иной строй, когда пошли рисунки и страницы, посвященные «Преступлению и наказанию», хотя, казалось бы, все то же.

Опять решетки, но уже не зимние, скорее осенние. Вода, вода, опять вода, маслянисто-спокойная, свинцово-холодная, а потом улицы и дворы, и сейчас навевающие тоску «колодцы». Вот подворотня, куда вошел Раскольников, тут слева дверь в дворницкую. Помните, она была открыта, и там у притолоки прислонен топор.

Когда-то с известным литературоведом и знатоком Ленинграда профессором Н. Я. Берковским я прошел путем Раскольникова. И дом этот, и подворотня, и лестница — перила с медными шишечками (они и сейчас сохранились), — и черная лестница, и даже путь к камню, под которым он спрятал взятые у старухи ценности, — все ожило. Мой спутник рассказывал так, словно в тот день он шел за Раскольниковым. (Не правда ли, Раскольников был?! — от этого пожизненного наваждения уже не освободиться!)

Показав нам этот Петербург, авторы возвращаются к рисункам писателя. План романа. Рисунки подбираются, подкрадываются к образам. Вот сестра, вот мать Раскольникова, но... зачем портрет молодого Достоевского? Или, может быть, это не портрет, а лишь похожий на него молодой человек? Можно и в портретах матери и сестры усмотреть черты родных Достоевского. «Не будем настаивать на этой гипотезе!» — говорит комментатор за кадром. Однако гипотеза высказана, фильм заразил ею...

А может быть, сходство будущего Раскольникова с молодым Достоевским полно глубокого смысла? «Наполеоновский комплекс» — назовем так строй мыслей Раскольникова, — может быть, в какой-то момент жизни завладевает умом и сердцем каждого? Может быть, у всякого молодого человека в душе свой Аркольский мост, Аустерлиц, Пирамиды? Желание славы, желание осчастливить человечество, а для того — «все дозволено»? Вот и кровь вдали показалась, через которую переступить надобно. Не испытал ли Достоевский ужас этого комплекса, и не отразилась ли та пора его внутренней жизни в сходстве облика юного автора с будущим нищим петербургским студентом! Искушение в пустыне петербургских трущоб?

И, набрасывая галерею великих законодателей и диктаторов, поразивших воображение Раскольникова, — Ликурга, Солона, Наполеона, показывая вырождение бонапартовского начала в портрете «Наполеона маленького», создатели фильма фиксируют наше внимание на одном рисунке.

Знакомое лицо. Да ведь это же Петр! «Кумир на бронзовом коне»!

И звучат армейские барабаны и военные флейты — императорская геройская дробь выстукивается на этих сменяющих друг друга кадрах.

А что же ей противопоставлено?

Лицо Сони, Сонечки Мармеладовой. Соня на фоне Петербурга. Соня с открытым, искаженным страданием ртом. Внезапное сходство Сони с процентщицей и Лизаветой поразило Раскольникова и уже предусмотрено в рисунках.

Но куда ведет их сюжет?

Лицо Сони сменяется ликом Сикстинской мадонны. Если Раскольников, обуянный страстью осчастливить и «переступить», выводится к «Медному всаднику», то Соня — к «Сикстинской мадонне». В конце концов, с идеей «наполеоновского комплекса» спорит в романе и побеждает ее идея совмещенности божественного и человеческого в каждом человеке!

На кого поднял руку Раскольников? Цепочка от процентщицы со смазанными салом волосами, с ее черно-красной кровью на вымытых досках пола ведет к удивленному взгляду мадонны.

Тут фильм хорошо подводит к мысли о со-

единении, говоря словами Толстого, «божеского и человеческого». Становится очевидным, что мадонна отдает человека и человек — это все: и Раскольников, и Соня, и убитая процентщица. Все.

Образ Наполеона снижен, образ Сони возведен на пьедестал.

Так визуально выстроили авторы фильма центральную идею писателя.

Фильм узлом собран вокруг этой идеи. Он весь — ее «поле тяготения». Но размышления авторов над рисунками писателя ею не ограничиваются. Они как бы приглашают нас попытаться войти в необозримый и, в отличие от пушкинских, не исследованный, не изученный почти мир рисунков Достоевского. Фильм все время возбуждает в нас то, что в прошлом веке обозначали как «фалиацию идей», то есть их зацепляемость, неизбежные и невольные их наплывы, переход из одной в другую.

Много рисунков к ненаписанному роману «Житие великого грешника». Фигуры, лица... Но ведь все написанное Достоевским словно один этот роман — и в том лучше высказанных словами соображений убеждает явная и тайная зависимость обликов. Они, эти лица, фигуры, все время кого-то напоминают. Может быть, персонажей «Братьев Карамазовых», может быть, — из «Идиота». Тревожащая неуловимость, рифма пластических идей...

Отчего в набросках к «Идиоту» лицо итальянского композитора Россини? Отчего? Тут манящая даль фильма — сколько таких вопросов можно задать! Авторы чуть-чуть приоткрывают нам эту возможность. «Упоительный Россини», может быть, — дальняя ассоциация с фривольными веселыми вечерами у Настасьи Филипповны? Еще до ее духовного возрождения? Трудно удержаться, чтобы не принять участия в исследовании.

Творчество Достоевского — это творчество-страдание. Разумеется, страдание не в мелком житейском смысле, а страдание как постоянный драматизм его духа. Фильм наводит на эту мысль неотвратимо. Но и жизнь Достоевского была страданием, или, лучше сказать, горением, одно лишь знакомство с этим его состоянием рождает сопереживание. Так пережили мы с авторами фильма смерть брата Михаила Михайловича. Но сценарист К. Баршт останавливает наше внимание на положении писателя после смерти брата и тем возвращает нас от творчества к жизни.

«После брата остались многочисленные долги...» — сообщает неведомый голос нашего собеседника.

Зная довольно хорошо биографию писателя, я только тут вдруг почувствовал все его унижение!

«...Он обращается за помощью к кому только возможно...»

И следует письмо к Ивану Сергеевичу Тургеневу. В контексте фильма слушать его особенно горько.

«Добрейший и многоуважаемый Иван Сергеевич, когда я Вас, с месяц тому назад встретил в Петербурге, я продавал мои сочинения за что дадут, потому что меня сажали в долговое...»

У них были непростые отношения, во многом они были антиподами, но высоту друг друга сознавали.

«...Мне гадко и стыдно беспокоить Вас собой. Но кроме Вас у меня положительно нет в настоящую минуту никого, к кому бы я мог обратиться...»

На экране ряды цифр, Достоевский что-то высчитывает, долги, наверно... И на тех же листах портреты Тургенева, молодой и пожилой профиль, величавый облик.

«Достоевский рисовал, думая. И думал рисунками» — с этим выводом авторов фильма нельзя не согласиться.

И как впечатляет в финале укрупненный экраном единственный автопортрет Достоевского. Легкий виртуозный штрих — и драматизм выражения, я бы даже сказал, пугающая сиюминутность драматизма, эффект присутствия, как говорят..:

Фильм получился скромный, негромкий, глубокий.

Но кто же все-таки говорил с нами? Чей голос звучал за кадром? Жаль, мы так и не узнали этого ни из начальных, ни из заключительных титров, а он много содействовал общему впечатлению.

«И. С. Тургенев. Стихотворения в прозе»

...То был фильм-исследование, этот — поэма. Не припомню случая, чтобы фильм, обходясь без более или менее удачно загримированного актера, произносящего слова великого человека, тем не менее рождал в сознании зрителя полноценный художественный образ, не только не уступающий игровой биографической ленте, но, как в этом случае, превосходящий ее. (Не сравниваю с каким-то существующим фильмом — его нет. Но если бы он и был, не вижу, к а к, к а к и м способом достиг бы он большей достоверности и поэтичности.)

«Как хороши, как свежи были розы...»

Слова эти — поэтический лейтмотив и сюжетная канва фильма.

Было время, когда поэтический ток этих слов терял свое напряжение. Они казались принадлежностью «барских садоводств». Но мы уже прожили эпоху отрицания образности прошлого, и движение искусства видится как «накопление», а не как «замена». И оказывается, что заложенная в этой строке поэтическая энергия не иссякла, что в ней что-то конечное, как, например, в классической строке «Я помню чудное мгновенье...» Ритм, аккорд, звукосочетание и расстановка гласных и согласных таковы, что заменить или подменить их нельзя. Подобные строки не литература, но сама природа. И авторы фильма так именно их и слышат. Вся изобразительность его о том свидетельствует. Творческой задачей режиссера В. Гуркаленко и оператора К. Валяхина-Конькова было создание еще одного «стихотворения в прозе», но на экране.

«Как хороши, как свежи были розы...»

На этот раз не только объявляется, но и узнается, кому принадлежит голос, произнесший эту строку. Он точно выбран. Бруно Фрейндлих, артист «Александринки», — так назывался во времена Тургенева теперешний Театр имени А. С. Пушкина в Ленинграде.

Старые актеры его — немного их осталось — сохранили манеру, идущую от приподнятого над бытом театра прошлого. Эта манера то восхищала, то раздражала, в ней видели то «отход от жизни», то «приближение к искусству» — в зависимости от того, что нужно было времени. Казалось, черствость, невнимание к нашим нуждам — страдания слишком академичные, нет трепета злободневности. Но, оказалось, что в них есть приближение к вечному, завершенному. Это стало очевидно, когда вместе с эпохой «ретро» в искусстве пришло к нам осознание того простого факта, что человеческие чувства не зависят от хронологии.

Чуточку хрипловатый голос, голос издалека...

Авторы предлагают сложную полифонию перекрещивающихся мотивов. Сюжет русской природы, сюжет живописи, сюжет классического интерьера помещичьего дома... Все сливается в сюжет родины и сюжет любви.

Фильм окрашен душевным состоянием Тургенева в последнее его лето в Спасском. Сила жизни, красота ее поддержаны темой прощания. Со всем — с природой, родиной, женщиной.

Возникает портрет Полины Виардо.

Не знаю, какую арию из ее репертуара поет великая современная певица Рената Скотто, блестящая представительница итальянского бельканто (как и подруга Тургенева), но ее голос создает образ Виардо, воскрешает ее обаяние. Ни в одном издании нет убеждающего портрета певицы. Есть женские лица, видимо, не поддающиеся портретированию, в том числе и фотографическому. Их обаяние подвижно, оно — в непрерывно меняющемся состоянии, выражении лица, легком блеске ума, в женственности, да бог еще знает в чем, что и выразить невозможно. Таким обаянием обладала Ольга Леонардовна Книппер. Тому, кто не видел ее ни на сцене, ни в жизни, невозможно объяснить, что она была неотразима. Но это так.

Сочетание голоса Ренаты Скотто и наплывающего, набросанного легким штрихом портрета Виардо возвращает нам ее облик.

Александр Згуриди

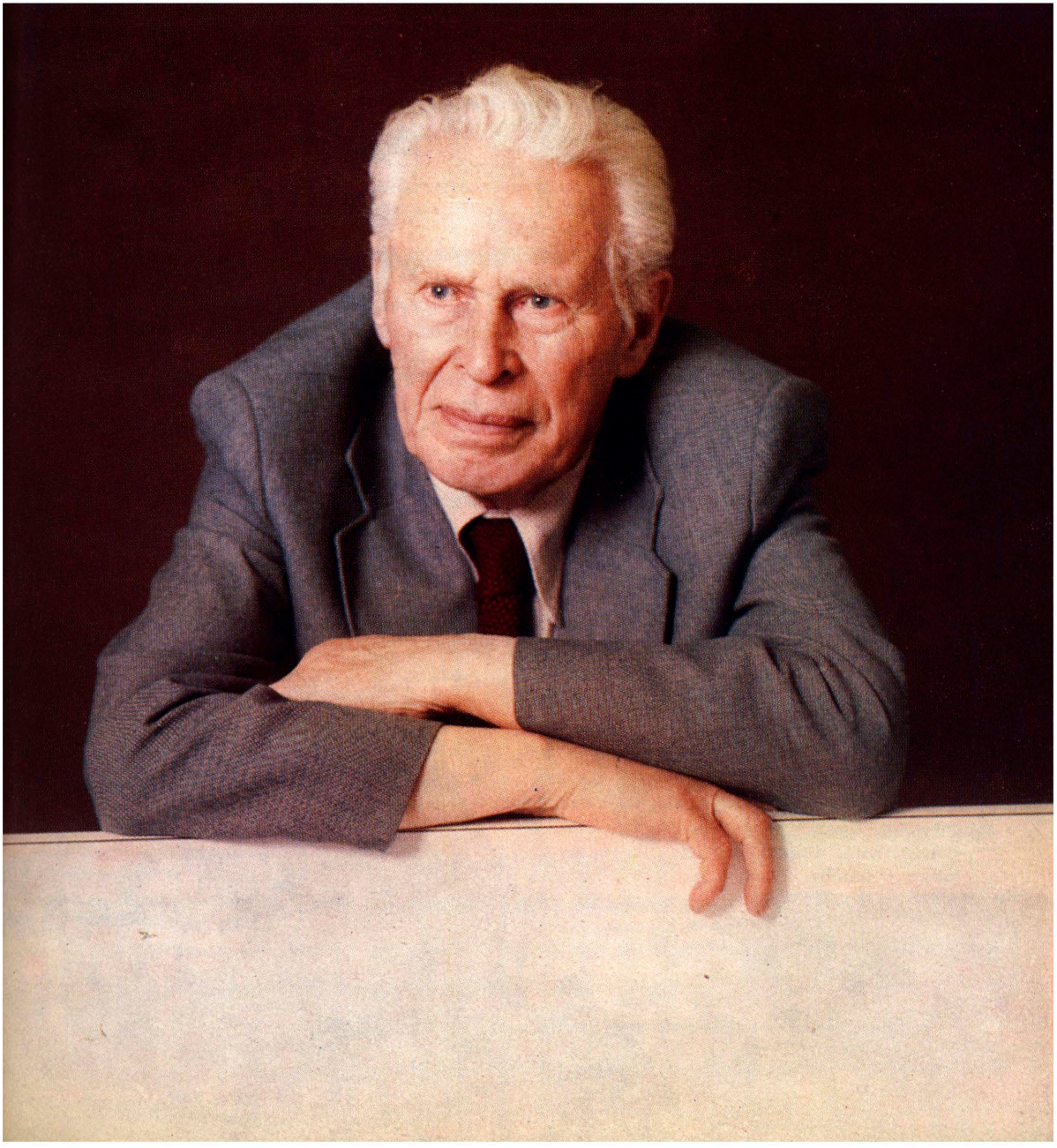
Фото В. Плотникова

Малик Каюмов

Фото В. Нисанова

Александр Медведкин

Фото В. Плотникова



Ефим Учитель

Фото В. Плотникова

А с нею возникает и тема Франции. Пейзажи Камиля Коро передают восприятие искусством природы и человека, характерное для тех времен. Он и Она смотрели на эти картины. И конечно, у Ивана Сергеевича они ассоциировались с картинами России. Фильм передает соединение в душе писателя этих двух сфер.

Тональность фильма такова, что мы все время помним: это последнее его лето в Спасском! Оттого так пронзительно, надрывно и вместе спокойно (следовало бы сказать по-старинному: покойно) воспринимает он все, что видит и о чем помнит.

«...Вы сейчас спрашивали меня, люблю ли я свою родину? Что же другое можно любить на земле? Что одно неизменно, что выше всех сомнений, чему нельзя не верить?..»

Слова эти зазвучали, когда появились на экране «Пейзаж с танцующими вакханками» Коро, «Бал в Мулен де ла Галет» Ренуара, «Завтрак на траве» Клода Моне, когда вновь возникает из экранного небытия, сиречь из памяти писателя, образ Полины Виардо. Не противопоставление, не сопоставление, соединение.

А потом звон одинокого колокола деревенской церкви в Спасском, и мы видим из парка усадьбу, освещенные в сумерках окна...

Одно из главных «действующих лиц» фильма — парк.

Это — не пейзаж! Одухотворенная среда, где происходит слияние с природой.

Он говорил: «Пойдем слушать ночные голоса», и они шли в темный парк и на берег пруда. Кругом что-то шевелилось, квакало, крякало, вскрикивало, стонало, жаловалось. Была тайна и свежий, сырой запах ночного леса, и запах поросших осокой заводей. На воде возникали прозрачные кружевные кружочки — то ли мелкая рыбка проклюнула носом поверхность из-под воды, то ли комарик, водяной паук сел. Кружочки вспыхивают, гаснут и тут же вспыхивают рядом и еще дальше — не угадать, где они возникнут в следующее мгновение. Они выстукивают по воде свою беззвучную мелодию, точно танец. Прокричала человечьим стоном выпь...

Мы пьем красоту этой ночи, она смущает нас, мы слышим множество голосов, дышим запахами днем неведомыми, мы замираем, идя рядом с Иваном Сергеевичем. Мы ступаем осторожно, чтобы не потревожить кого-то (кого?). Мы как спутники его переполнены чувством необходимого человеку — полного соединения с природой.

Так это снято. Тут ничего не прибавлено. Так звучит фонограмма ночного леса, ночного парка. Есть выражение «тургеневская девушка». Тут — тургеневская ночь!

Но главный и как бы спрятанный драматизм — последняя его любовь.

Авторы касаются ее деликатно. Она сценаристом Н. Левицким оставлена словно бы «за кадром», или — тут уместно сказать — в подтексте кадра. Хотя подчеркивается явственно, к ней не прикасаются ни прямым словом, ни прямым изображением. Авторы мыслят в поэтике писателя, поэтому все — горечь несбывшегося, радость встречи, счастье от того, что Она рядом, — все становится величавым. Они сумели рассказать о печали надвигающегося конца, дали почувствовать немыслимую остроту его чувства, когда любишь не инстинктом любви, свойственным каждому человеку, а уже всем существом, точно каждая клеточка, живущая независимо от твоей воли и желания, преобразована любовью, и любовь эта громадна, светла и, что совершенно непонятно, дико, ужасно даже, что та, к которой обращена такая любовь, не решается ответить.

Драматургия невысказанного и высказанного «про себя» и «потом» строится в фильме на деталях и рифме вещей...

Вот ее комната. Законченный певучий натюрморт бытового интерьера. Кровать с деревянными спинками покрыта белым покрывалом, край комода, служившего и туалетным столиком, овал деревянной оправы зеркала (кадр выдержан в «золотом сечении»). Завершенная композиция. Тут жила она, тут все дышало ее молодым очарованием, живостью, улыбкой.

А его чувство почти в ритме сердцебиения передано повторением (рефреном) картин на

стене. То «Охотники», то «Летний вечер», то портрет девушки: лицо ее — чистота и открытость... Слышатся слова его, а на экране тот же ряд — «Усадьба», «Вечер», «Девушка». Точно мысль его неотступно возвращается к ней. Близко за стеной — Она.

Кадрами — строками кинематографической поэмы — авторы вводят нас в состояние его души:

«Я лежал на постели — но мне не спалось. Забота грызла меня... ах! я любил тогда безнадежной, горестной любовью, какою можно любить лишь под снегом и холодом годов, когда сердце, не затронутое жизнью, осталось... не молодым! нет... но ненужно и напрасно моложавым...»

Позже, на склоне лет, она напишет: «Каждое свидание с Иваном Сергеевичем стоило мне огромных усилий. Молоденькая дурочка, я не понимала тогда, что он с своим талантом, умом, наблюдательностью смотрит на предмет в двойные очки».

Став знаменитой актрисой, она поймет, что на такую любовь отвечают, как ответила Дездемона своему Отелло.

Игрой вещей и лиц передает экран эти отношения, это состояние натянутой нити. Мария Гавриловна Савина и Иван Сергеевич Тургенев. Ей — двадцать семь, ему — шестьдесят три. Лето 1881-го.

Но бывали счастливые мгновенья. Ее голос (голос актрисы Валентины Паниной) произносит:

«Как-то вечером Иван Сергеевич уселся в большое кожаное кресло его матери, а у ног устроилась на скамеечке я и стала слушать (счастливая) его «Стихотворения в прозе».

Вступает голос Тургенева (Бруно Фрейндлих): «Как хороши, как свежи были розы... И вижу я себя перед низким окном загородного русского дома. Летний вечер тихо тает и переходит в ночь, в теплом воздухе пахнет резедой и липой; а на окне, опершись на выпрямленную руку и склонив голову к плечу, сидит девушка — и безмолвно и пристально смотрит на небо, как бы выжидая появления первых звезд...»

Возникает лунный свет на террасе, наплывает лицо Тургенева. Он продолжает: «...Я не дерзаю заговорить с нею — но как она мне дорога, как бьется мое сердце!»

И опять: «...как хороши, как свежи были розы...»

На экране портрет Савиной с букетом роз.

Авторы использовали известный прием — диалог двух реальных людей передан диалогом фотографий и голосов.

Этот драматургический узел существен для идеи фильма. Он показывает, как возникает высокая поэзия, как великий художник жертвует бумаге свое чувство, передавая его людям, как освобождается от гнета неразделенной любви, отдавая часть его листу рукописи.

Но авторы не забывают и другого. Тургенев не был бы великим русским писателем, если бы не соединилась в нем своя боль с болью за Россию. Чувство общественное, «мысль народная» никогда не покидали его.

...«Опять я лежу в постели... и опять под окном моим поет черный дрозд — и в сердце горит та же рана. Но не приносит мне облегчения песенка птицы — и не думаю я о моей ране. Меня терзают другие, бесчисленные, зияющие раны... тысячи моих... собратий гибнут... там, вдали, под неприступными стенами крепостей; тысячи братий, брошенных в разверстую пасть смерти неумелыми вождями... Что же значат мои раны? Что значат мои страдания?..»

И фильм выходит на общественное самосознание писателя, передает его отношение к историческим событиям, которые переживала его родина. Сделано это мягко, не нарочито, так же естественно, как естественно возникало это в его душе.

Но тут в безупречной по цельности ленте происходит некоторый сбой.

На экране фрагменты картин Верещагина «Перед атакой» и «Панихида». Зритель несомненно почувствует, что мысль Тургенева куда-то ушла, коснулась важного, общего. Но куда? Авторы не посчитали нужным объяснить, что в 1877—1878 годах была русско-турецкая война, известная так же, как война за освобож-

дение Болгарии. Русское общество всколыхнулось славянской идеей, и даже революционеры-народники посчитали своим долгом откликнуться. Война действительно, в особенности на первом году, велась неумело, обнаружив бездарность командования и плохую подготовку войск. Русский солдат, как всегда, был на высоте, генералы Александра II оказались не слишком-то состоятельны. Все это вызвало разочарование и резкую критику в различных кругах русского общества. Это-то разочарование, эту тревогу и высказывает И. С. Тургенев.

Но дано это изобразительной скороговоркой и без словесного объяснения. Между тем в распоряжении авторов воспоминания поэта Якова Полонского, которые они столь разнообразно использовали для различных комментариев о жизни в Спасском. Да и то надо было учесть, что речь в фильме о лете 1881 года, а война кончилась в 1878-м. Как бы не получилось некоторой путаницы...

Поэма завершена. Даже странно, что в ней всего две части — она равновелика большому фильму. Как много можно сказать, если тот, о ком рассказывают, для авторов не «материал», но жизненно важное, что непременно надо пережить, и если фильмом движет оригинальная художественная мысль.

Разные бывают научно-популярные фильмы. Теперь научились их делать на высоком уровне. В особенности те, что трактуют культуру XIX века — живопись, архитектуру, творчество писателей, классиков наших. Тут надо взять во внимание, что интерес к изобразительной фактуре вещей, к типам прошлого столь велик у нынешнего образованного зрителя (будем говорить об образованном зрителе, перестанем мяться при этом — их миллионы у нас). Так вот, это тяготение столь интенсивно, что нередко сам изобразительный ряд, а снимать хорошо пейзажи и интерьеры нынче все умеют, позволяет если не победить, то хотя бы во время демонстрации фильма убедить зрителя и «малой кровью».

Но, мне кажется, достигнута такая степень профессионализма, что ее уже можно использовать для чего-то большего, нежели простая популяризация на научной основе, где все добропорядочно и список консультантов с солидными научными степенями наличествует в заключительных титрах.

Чего ж нам ждать? Исследования. Поэзии. Драмы познания. Открытия тайн. Проникновения в такие сферы, которые кинематографу доступны.

Фильмы, обладающие этими качествами, в одном ряду с серьезными книгами. Их уже только условно можно назвать «научно-популярными» — они молекула культуры, в них сжата громадная энергия информации. Они открывают, воспитывают.

Оба фильма именно таковы.

ТРАДИЦИИ,
УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

К 90-летию
со дня рождения
А. П. Довженко

Я принадлежу человечеству как художник, и ему я служу. Искусство мое — искусство всемирное. Буду работать в нем, сколько достанет сил и таланта. Буду, хочу жить добротой и любовью к человечеству, к самому дорогому и великому, что создала жизнь, — к человеку, к Ленину.

А. Довженко

Художник, опередивший время

Статьи
Воспоминания
Размышления

Джей Лейда

Коммунист. Поэт. Философ

Он был коммунист, хотя членом партии не состоял. Он был поэт. Он был философ. Предметом и языком его философии было киноискусство.

Он пришел в него зрелым человеком — живописцем и политиком, педагогом и солдатом. Он завершил жизнь в искусстве словами: «Я продолжаю верить, что фильм переживет меня, если он сделан талантливо и честно».

●

Из Дейтона, штат Огайо, где я вырос, мой путь лежал в Нью-Йорк.

Надо сказать, что тогдашний Нью-Йорк любому, кто захотел бы посмотреть советские фильмы, мог предоставить такую возможность. Я эту возможность решил не упускать. Возрастающее от фильма к фильму жгучее ощущение новизны и дерзости — вот, пожалуй, то, что испытывал я на просмотрах фильмов, прибывших из Советского Союза. И подлинное откровение — «Земля» Довженко.

Я вдруг узнал, что фильм как произведение искусства может быть впечатляюще одухотворенным, может быть средством выражения самых откровенных социальных и философских чувствований художника, а ничего подобного нельзя было предположить, судя по фильмам, виденным мною в Дейтоне. Поэтому неудивительно, что я тут же решил во что бы то ни стало посмотреть все до одного фильмы, снятые этим выдающимся художником. Меня поджидала удача: в кинотеатре неподалеку шел «Арсенал». Иду в кинозал и — новое потрясение! Да и как было его не испытать, когда на сознание зрителя, избалованного жидкой, легко усваиваемой кашицей голливудской кинопродукции, вдруг обрушился фильм, который ясно доказывал, что дерзость вполне к лицу искусству, казалось бы, обреченному на заточение в футляре эстетических догм. Я понял, что впервые в жизни смотрю по-настоящему экспериментальный фильм. Со «Звенигорой» дело обстояло несколько сложнее — пришлось ждать до тех пор, пока я не приехал в Советский Союз, где и познакомился с ранним творчеством Довженко.

И все-таки до отъезда из США мне удалось увидеть еще один фильм Довженко. Мы с друзьями тогда организовали общество «Филм форум», а собирались мы затем, чтобы смотреть фильмы в их первозданном, не изуродованном цензурой виде («Арсенал», к примеру, весь был искромсан чудовищно нелепыми купюрами). И одним из первых попавших к нам фильмов (после «Матери» Пудовкина, которая, кстати сказать, так и не пробилась к зрителю сквозь цензуру) был «Иван». Он открыл мне нового, «третьего» Довженко, снявшего фильм, в котором фигурировали реальные герои, вовлеченные в строительство Днепрогэса. «Иван», по общему мнению, не принадлежит к числу шедевров Довженко, и американские зрители, впервые увидевшие картину, испытали скорее замешательство, нежели восторг, но для меня фигура поэта-гиганта, создающего новый киноязык, укрупнилась еще больше.

Времена, о которых я рассказываю, были годами Великого кризиса, и в какой-то момент проблема трудоустройства встала для меня настолько остро, что о кино, каким бы могущественным оно мне ни казалось, волей-неволей приходилось забывать. Но тут, почти как в сказке, мне подвернулась работа, о которой я, юноша, день и ночь вынашивающий планы раскрыть все тайны экранного искусства, мог разве что мечтать.

У кино прорезался голос. Понимая, что теперь зритель требует, чтобы ему показывали «говорящие» фильмы, владельцы кинотеатров потихоньку начинали обзаводиться звуковоспроизводящей аппаратурой — поэтому замечательным немым европейским фильмам, «отставшим» от времени, приходилось тихо пылиться на полках. И слава богу, нашелся предприимчивый директор кинотеатра в Бронкс Дистрикт в Нью-Йорке, которому в голову пришла неплохая мысль сформировать репертуар целиком и полностью из этих полузабытых, но все еще вызывающих определенный спрос у публики шедевров. В этом кинотеатре мне и предложили работать музыкальным оформителем. Сидя в помещении по соседству с кинобудкой, я должен был в лад с киноизображением ставить патефонные пластинки. Мои работодатели предоставили мне полную свободу действий, и я на свое усмотрение покупал те пластинки, которые считал нужными, как правило, выбирая малознакомые зрителю произведения. Поэтому аудитория воспринимала музыку как написанную специально для этих немых фильмов. Над проигрывателем помещалось окошко, глядя сквозь которое, я определял, исходя из событий и настроения конкретного эпизода, где какую музыку надо ставить.

Это драгоценное окошко — великая школа в моей жизни. Представьте себе, что́ это для меня значило — неделями смотреть «Арсенал» и «Землю» дважды в день! Мне было стыдно получать зарплату за такое богатство, нежданно-негаданно доставшееся даром.

Но обольщаться особых причин все же не было. Прошло чуть меньше года, и стало ясно, что наша благородная затея познакомить человечество с Великим Немым обречена: время брало свое, и мой заработок оказался под угрозой.

«Земля» Довженко шла под музыку Брамса, Скрябин пригодился для финальных эпизодов фильма Дрейера «Страсти Жанны д'Арк», малоизвестные симфонические пьесы Чайковского — для пудовкинского «Конца Санк-Петербурга». Фрагменты Девятой симфонии Бетховена (за исключением оды «К радости») звучали на кадрах «Арсенала», Бородин и Прокофьев замечательным образом легли на «Октябрь» Эйзенштейна. Когда я выбирал музыку для «Нибелунгов» Ланга, то понимал, что она должна быть непременно вагнеровской, но и здесь пришлось потрудиться, выискивая наиболее подходящие мелодии. Не исключено, что мои зрители были первыми американцами, услышавшими симфонию Винсента Д'Инди, которая пронеслась по «Соломенной шляпке» Рене Клера. Фильмы Шестрома и Штиллера «вошли» в музыку Сибелиуса, как рука в лайковую перчатку. «Обломок империи» Эрмлера потребовал Шостаковича, хотя достать в то время в Америке его записи было задачей трудновыполнимой.

Слушая замечательную музыку, я наслаждался, видя, как она дополняет изображение, я наслаждался вдвойне, но приятное сочеталось и с полезным: выучив фильмы чуть ли не наизусть, я почувствовал, что созрел

Прекрасен человек в бою за Родину. Прекрасен он в страдании и в смерти за нее. Но самая светлая красота его — в труде.

А. Довженко

для поступления в Государственный институт кинематографии.

Это решение — поступить в ГИК к Эйзенштейну — и привело меня в Москву, хотя сделать это задолго до официального признания Америкой СССР было не так-то просто.

Всего не перескажешь, что произошло со мной за три последующих года. И среди многочисленных событий и встреч — знакомство с разрушителем догм, режиссером, фильмы которого так потрясли меня в Нью-Йорке, — Александром Довженко и его супругой Юлией Солнцевой. Довженко в институте появлялся редко, он вообще был против того, чтобы растягивать курс обучения кинорежиссуре на несколько лет: «Научить киноремеслу можно за год — этого достаточно. Важно почувствовать необходимость фильма. Как только это произойдет, надо тут же окунаться в него с головой». Собственно, именно так он сам и сделал после краткого периода ученичества на студии в Одессе.

Стоило мне услышать в его громогласном, чрезмерном для акустики гостиничного номера исполнении сценарий «Аэроград», как я был готов вместе с киногруппой тотчас ехать на Дальний Восток — настолько сильным было впечатление. Мне удалось наблюдать его на съемочной площадке когда он работал над сценами, которые снимались в 1935 году на «Мосфильме», где я проходил практику.

Вернувшись в Америку, не без удовлетворения наблюдал я за тем поразительным впечатлением, которое «Аэроград» производил на американских кинематографистов. Фильм настолько пришелся ко времени, что в Америке появилось общество кинематографистов, в честь Довженко называвших себя «пограничниками» («Аэроград» шел в США под названием «Пограничник»).

Следующими потрясениями для меня были «Щорс» и новаторские документальные ленты «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине...». Эти фильмы о Победе были еще и к и н о победами. Конечно, в то время снималось немало фильмов о войне, и многие из них имели познавательную ценность, но им не всегда хватало страстности — той, которая переполняла документальные картины Довженко. О том, как шли поиски художественных решений в новой для него области, режиссер рассказывал на совещании кинематографистов в Москве:

«...Кадры, которые привозили с фронтов операторы, играли роль семян. Семена эти в монтажных комнатах прорастали. Привезенные из одного и

того же места — с войны, они запечатлели вид орудий, пожары, движущиеся войска и прочее. А из них получились различные картины. Иногда эти семена вытаскивались из корзин, куда они были уже выброшены. Я когда-то заставил Юлию Ипполитовну Солнцеву собрать мне из корзин на студии всю «грязь». Она бегала по всей студии. И все говорили: «Солнцева собирает грязь». Ей отдавали все, что кто-то случайно снял. И из этого получилось знаменитое «Весеннее наступление» (в фильме «Победа на Правобережной Украине...». — *Д. Л.*). Это те семена, которые переросли в патетические сцены, сцены буранов, снегов, метелей, наступления войск. И когда все было смонтировано дикторским текстом, когда было приведено в порядок, получилась вместо «грязи» драгоценность».

●

Творчество Довженко-кинематографиста многогранно, ибо оно передает глубину интеллекта Довженко-мыслителя. Это, пожалуй, самое привлекательное и ценное в его личности.

Пока его произведения будут доступны новым поколениям жителей Земли, любовь к нему не иссякнет, а картины его помогут новым поэтам кино, исповедующим идеалы социализма, продвигаться вперед, к новым открытиям. И если фильмы современников Александра Довженко — Михаила Калатозова, Жоржа Рукье, Пола Стрэнда, Бэзила Райта (разве перечислишь всех?!) — вряд ли появились бы на свет, не будь довженковской «Земли», то кто может предугадать, сколько еще замечательных открытий под влиянием его творчества совершат поколения, идущие нам на смену?

Нью-Йорк

Михаил Богданов

Я все помню

Довженко рано начал говорить о себе: «Я старый человек», «завещаю вам...». Но эти слова никак не вязались с этим превосходно сложенным, удивительно легким на подъем, жизнерадостным человеком.

Правда, иногда на студии, после особенно горячих, тревожных дней, болезнь напоминала о себе. Но на природе, во время выбора натуры, во время прогулок Довженко был молод, азартен, юношески подвижен. Случалось, мы с моим коллегой Геннадием Мясниковым едва за ним поспевали, хотя были лет на двадцать моложе... Природа исцеляла его, воодушевляла, обогащала новыми творческими силами.

Долгое время мне казалось загадкой вот это его желание — завещать.

Когда сталкиваешься с истинно талантливым человеком в буднях текучки, в производственных проблемах, то стирается понимание ценности, неповторимости такого общения. И лишь спустя какое-то время, за чередой разных других встреч, как волны набегающих одна на другую, — та встреча с Художником осознается как единственная. К ней всегда возвращаешься, по крупицам восстанавливая ее в памяти.

И тогда начинаешь понимать смысл слов Довженко. Ему было что завещать, и он бескорыстно, щедро раздаривал сокровища своего таланта.

Имя Довженко вошло в мою жизнь задолго до нашей непосредственной встречи. Как и для всего моего поколения, перед войной пришедшего во ВГИК, фильмы «Арсенал», «Земля»,

Все лучшее, что мы сделали в нашем киноискусстве, — сюжеты, образы, характеры, народные сцены, события, — все принадлежит нашей живой современности, рожденной Великой Октябрьской революцией. Так было и так будет.

А. Довженко

«Аэроград», «Щорс» были прекрасной школой мастерства, особого кинематографического видения, ломки трафаретных рамок. Вернувшись в Москву после завершения съемок первого послевоенного советского цветного фильма «Каменный цветок» в феврале 1946 года, я встретился с Александром Петровичем. Не стоит говорить о волнении, с которым я и мой коллега Геннадий Алексеевич Мясников приняли его приглашение работать в качестве художников картины «Жизнь в цвету» («Мичурин»).

Мне посчастливилось участвовать в создании последнего фильма Довженко. Помню, после окончания первого просмотра в Доме кино люди очень долго не могли покинуть своих мест...

Картина поразила отнюдь не неожиданными кинематографическими эффектами. Ее мощь была в страстном призыве к соразмышлению о проблемах человеческого бытия. Такого накала зрительских эмоций, такой напряженной сосредоточенности во время просмотра фильма мне, пожалуй, больше не довелось наблюдать.

Сценарий, с которым мы познакомились, казалось, был просто создан для цвета, и мы сразу стали яростными сторонниками цветного фильма. Однако Александр Петрович не торопился, основательно обдумывая все «за» и «против». А в это время Эйзенштейн уже готовился к съемкам в цвете эпизода в «Иване Грозном». Савченко продолжал работу над «Старинным водевилем». Пырьев готовился ставить «Сказание о земле сибирской». Хроникеры монтировали «Парад Победы»... Одним словом, цвет неотвратимо завоевывал кинематографический мир.

Вскоре мы с Александром Петровичем поехали на просмотр «Каменного цветка» Александра Птушко. Пока шел фильм, Довженко был крайне сдержан, сосредоточен. А затем тепло отозвался о картине в целом и об использовании в ней цвета. Даже высказал предположение о возможности снимать цветной и нашу будущую картину. И все же окончательно решения не вынес. А вот разработку эскизов в цвете поддержал. В то время художники нередко делали цветные эскизы и к черно-белым лентам. Это обогащало тональную гамму видеоряда, давало более глубокий объем изображению. После долгих раздумий, многодневных дискуссий о возможностях цвета в кинематографе, после обсуждений эскизных разработок декораций было принято трудное, но единственно верное решение — снимать фильм в цвете. Это известие мы вос-

приняли с ликованием, для нас это была возможность продолжить поиски в освоении цвета. Нас, конечно, воодушевляло то, что мы будем работать с режиссером, который был замечательным живописцем и графиком. К тому времени мы были уже совершенно очарованы его чутким вниманием ко всему подлинно новаторскому, магией его непредсказуемой, волшебной фантазии.

В те времена работа над фильмом проходила несколько иначе, чем теперь. С раннего утра до позднего вечера проводили мы на студии, в атмосфере коллективного творчества, общего душевного подъема. Мы не могли ограничиваться рамками рабочего времени, сменой: любая формальность казалась безнравственной. Мы обсуждали общий замысел, отдельные эпизоды: роли, решения декораций и многое другое. И вдохновителем всего коллектива, его дирижером был Александр Петрович. Он обладал уникальным даром, рассказывая, завораживать слушателя. Слово его зажигало, будоражило воображение. Вообще Довженко умел говорить с людьми. С колхозником, профессором, студентом он мог найти верный, доверительный тон, и беседа всегда была обоюдно интересной.

Александр Петрович умел видеть целое, рождающееся из тысячи слагаемых компонентов: света, цвета, состояния природы, отдельного ракурса... Но решаясь на эксперимент, он в то же время никогда не сворачивал с избранного, первоначально определенного пути. И когда что-то из задуманного не получалось, мучительно страдал, буквально заболевал. Помню такой случай. Мы приехали в новый Ботанический сад, чтобы снять проход Мичурина. Солнце склонялось к горизонту и пронзало рощицу саженцев золотым светом. Александр Петрович прервал наше состояние цепенеющего восторга, попросив оператора снять идущего на нас Мичурина, темная фигура которого звучала контрастом светоносному фону. Но она была словно в ореоле сверкающих лучей. Леонид Косматов неторопливо объяснил, что снять этот кадр невозможно, — не позволяет техника. Довженко снова убедительно просил и снова получал бесповоротный отказ. Оператор уверял, что все отснятое окажется браком. И даже предложение режиссера снять «брак» за его счет не встретило поддержки.

Безысходно поникнув, Довженко сел на траву. Он был обижен, раздосадован, как ребенок. После длительного молчания он произнес, обращаясь ко мне: «Никогда не будьте самоуверенны, Миша. Даже если вы убеждены в своей правоте, умейте сохранить хоть каплю сомнения».

Работать в таком настроении не хотелось, и мы с Александром Петровичем пошли бродить по саду. Обычно во время прогулок мы говорили с ним обо всем на свете. С ним хотелось делиться самыми дорогими воспоминаниями. Но и сам он был щедр на рассказы столь яркие и образные, что моя далеко не совершенная память до сегодняшнего дня сохранила большинство из них.

Помню его рассказ об одном из сильнейших впечатлений детства. Мальчишкой случайно у соседа, вернувшегося с русско-японского фронта, он увидел лубочный плакат: русский солдат штыком прокалывал японца, истекающего кровью. Он был так потрясен увиденным, что до позднего вечера не мог оторвать глаз от картинки. Пока сосед не обратился к нему: «Сашко, мы уже спать ложимся. Если хочешь, приходи завтра». А как только рассвело, он примчался к дому соседа и долго, терпеливо ждал, пока

откроется дверь. В завершение рассказа Александр Петрович с улыбкой сказал, что, посетив лучшие музеи мира, он уже не испытывал более сильного потрясения.

Я никогда не встречал человека, мыслящего столь неожиданно, столь метафорично и живописно. Однажды Довженко обратился ко мне с вопросом: «Что такое фильм?» Я ответил, что фильмы, на мой взгляд, подобны газовым баллонам. Но один баллон может содержать в себе газ под давлением двух атмосфер, а другой — под пятьюдесятью... Помолчав, Александр Петрович вздохнул: «Да, делаем фильмы, как одноэтажные бараки. А строить надо прекрасные высотные здания-дворцы».

Я, молодой художник, не ощущал давления Мастера. Довженко умел таким образом воодушевить всю съемочную группу, что в ней не было исполнителей. Именно для нас, художников, уже сам киносценарий, написанный Александром Петровичем, — высший образец киноживописи — служил стимулом к поискам новых форм. Хорошо помню очередной показ предварительных эскизов в цвете. Выполненными акварелью и маслом, мы ими застелили весь пол большой комнаты в квартире Александра Петровича, так что смотреть можно было только из дверей кабинета. Довженко неторопливо разглядывал каждый лист и, помолчав, обратился к Юлии Ипполитовне: «Кажется, нам достались хорошие художники...» Скорее всего этими словами мудрый мастер хотел нас, только начинающих свой путь в кинематографе, ободрить, поддержать. И мы, окрыленные похвалой, с азартом молодости продолжали работу.

Меня часто спрашивают: как с режиссером Довженко уживался Довженко-художник, создатель многочисленных рисунков, шаржей, известных автопортретов, зарисовок к фильмам? Эти два дара слились в нем неразделимо. Сталкиваясь с режиссером, не умеющим прочесть эскиз, я вспоминаю Александра Петровича. Он удивительно тонко чувствовал колорит, пространство, светотень, понимал, как решение кадра будет сочетаться с работой актера в нем. Позже я прочитал в записях Довженко: «Тот факт, что я до сегодняшнего дня люблю живопись и, хотя я от нее ушел, вспоминаю о ней как о своей самой дорогой возлюбленной, говорит, что я не узкопрофессиональный режиссер». О цвете он высказывался образно, сочно. Никогда не называл «синий», «красный». Красный цвет для него обладал своим характером, неповторимостью. Он, например, с неприязнью относился к цвету «мертвого черепа» или «бездарному печеночному цвету». А описывая атмосферу дома Мичурина, просил создать гамму оттенков от «меда в пчелином улье» до «золотистого тона бутылочного пива». Для него цвет был, с одной стороны, материализован определенной фактурой предмета, его несущего, а с другой — насыщен воздухом поэзии. Срывая с дерева яблоко и едва касаясь его пальцами, Довженко приглашал любоваться вместе с ним: «Смотрите, как природа окутала его пеленой голубоватой дымки. Дотронешься — видение исчезнет».

И все же Довженко прежде всего был кинописателем, и случалось, что ради воплощения определенной литературно-художественной задачи Довженко-режиссер жертвовал уже найденным изобразительным решением того или иного эпизода. В написанном тексте изменить место действия, что-то уточнить, добавить вполне допустимо. Но в законченной декорации сдвинуть на метр дверь, заменить ее

фактуру, превратить прямой угол в острый чревато было серьезными последствиями. Но когда мы приводили в качестве основного довода подписанный самим же режиссером чертеж, Александр Петрович мог с напускной обидой сказать: «А если бы я подписал свой смертный приговор — вы и его бы исполнили?»

Довженко окружающую его действительность никогда не переносил на экран буквально. В его кинотворениях она наполнялась новым содержанием, новым смыслом. Скажем, можно было бы снимать непосредственно в доме Мичурина, в естественных условиях. Однако Довженко предложил свой, осмысленный в плане сверхзадачи роли интерьер, где каждая мелочь, каждая деталь работали на создание образа, необходимого настроения. В частности, Александр Петрович предложил сделать в таком доме меньше обычного высоту дверей, чтобы герой казался выше, значительней. Мичурину, подчинившему своему разуму законы природы, словно тесно в стенах дома.

Довженко никогда не ставил свой сценарий буквально. Как полноводная река, множеством источников наполняющая свои воды, истинный художник каждой встречей, каждым прожитым днем обогащает первоначальный замысел.

Однажды мы с Александром Петровичем поехали в деревню Голенищево-Кутузово выбирать натуру. Мы искали дом для старика, взявшего мичуринские саженцы виноградника. И вот перед нами дом. Покореженный забор. Без ворот. У крыльца два огромных бревна. «Как хорошо, — радуется Александр Петрович. — Видите, и забор покосился, и ворот нет — приходится бревна тесать. А старик сажает виноградники». Идем к соседнему дому, совсем древнему, где все так бедно, убого. «Нет, лучше здесь! — восклицает Довженко. — Жизнь кончается, и сил-то строить нет, а он приносит саженцы, оберегает их, дарит им жизнь».

Так бродили мы от дома к дому, от двора ко двору... Около двух десятков решений перебрал режиссер, пока ни остановился на окончательном.

Вспоминая этот и ему подобные эпизоды, я стараюсь убеждать и своих студентов не останавливаться сразу и бесповоротно на каком-то решении. Искать, пробовать другие варианты. Вспоминаю я и то, как Александр Петрович Довженко любил повторять художникам, у него учившимся: «Если из тысячи зрителей один заметит неточность решения вашей работы — оно неудачно. Вы обязаны убедить и его...»

Для меня опыт работы с Довженко — не запыленная реликвия, десятилетиями хранящаяся в неприкосновенности на музейных полках. Память о Довженко нерасторжимо слилась с моей жизнью, с моим опытом, с моим восприятием окружающего мира. К ней я обращаюсь повседневно, решая очередную кинематографическую задачу. Призываю ее в союзницы в спорах с друзьями, при обсуждении фильмов на худсовете, в работе со студентами. С ней сверяю впечатления о прочитанном сценарии, об увиденном фильме, она со мной на прогулке с этюдником.

Странно и досадно, но из всех работавших со мной режиссеров лишь один пытливо и подробно расспрашивал меня о Довженко. Это Сергей Бондарчук, который и сам был знаком с Александром Петровичем. Остальным опыт великого мастера, видимо, кажется ненужным, устаревшим. Им некогда. Один режиссер, к примеру, воскликнул: «Довженко было легко. Он мог снимать семнадцать метров в день, а я должен пятьдесят». Думаю,

разреши этому режиссеру снимать и по метру в день, ничего не изменится. А вот студенты киноотделения Института искусств в Багдаде, узнав о моем знакомстве с Довженко, несколько часов меня не отпускали, задали, наверное, сотню вопросов.

Но как записать воспоминания о Довженко, когда они неотделимы от меня самого? Как вычленить их из моих мыслей, чувств, переживаний?..

Незадолго до его смерти мы встретились у центральных ворот студии. Александр Петрович неважно себя чувствовал и в конце беседы, взглянув на печально качающиеся кроны деревьев, произнес: «Я старый человек... Вспоминайте меня, когда будете около этого сада...» Помню, я тогда торопился...

Окна моей квартиры смотрят на мосфильмовский сад. Сад, взращенный Александром Петровичем. Вижу его каждое утро и каждый вечер, вижу и заснеженным, и цветущим. Вижу с закрытыми глазами, когда думаю о Довженко.

Я все помню...

«Каждая из его картин абсолютно современна»

Чингиз Айтматов

Помню, еще в начале своей литературной деятельности я прочел в журнале «Искусство кино» «Поэму о море» — киносценарий, который поразил меня своими художественными достоинствами. Это была высокая литература в полном смысле слова. Мне думается, что «Поэма о море» может считаться эталоном того, каким должен быть настоящий сценарий. Сценарий, который интересен не только фабулой, не острым сюжетом, а прежде всего своей высокой мыслью. «Поэма о море» Довженко — произведение эпической мощи.

Я, к сожалению, не был знаком с Александром Петровичем Довженко. Однако испытал самое непосредственное влияние его искусства и мысли. Дело в том, что Довженко, являясь одним из наиболее ярких выразителей того, что я называю плотью национальной самобытности в искусстве, оказал воздействие на все наши национальные литературы и кинематографии как художник-интернационалист. И именно поэтому он смог воссоздать дух украинского народа в своем искусстве так зримо, что и по сей день мы воспринимаем это как факт очень высокого художественного значения.

Влияние Довженко на развитие национальных кинематографий в нашей стране безмерно. Например, известный киргизский кинорежиссер Толомуш Океев причисляет себя к последователям и ученикам Александра Довженко. То же можно сказать о Болоте Шамшиеве. Его фильм «Выстрел на перевале Караш» по своему эпическому размаху и глубине народных характеров близок к довженковскому творчеству.

А если мы окинем взглядом лучшие достижения и других национальных кинематографий, то увидим, что вклад Довженко в развитие советского многонационального кинематографа трудно переоценить.

В прошлом году я был на Украине, в Днепропетровской области, неподалеку от города Орджоникидзе, где разрабатывается знаменитый марганцево-рудный карьер. Там живут колхозники, судьба прежнего села которых отражена в фильме «Поэма о море». Его жители рассказывали мне о создании Каховского моря, о том, как к ним приезжал Довженко, как проводились съемки фильма. С великим уважением и любовью они каждый раз подчеркивали, что история их древнего села послужила основой фильма «Поэма о море».

Разговаривая с этими людьми, я ощутил и свою какую-то причастность к творчеству Александра Довженко, свое родство с ним в понимании человеческих судеб.

Моя небольшая повесть «Материнское поле» безусловно испытала на себе влияние довженковских произведений.

О художественном наследии Довженко сказано, как о яблоне плодоносящей. Каждый желающий может вкусить ее плодов столько, сколько сумеет.

Я один из тех, кто не прошел мимо этой могучей яблони и тоже снял с нее плоды, которые оказались необходимыми для моего собственного творчества.

Василь Бородай

Мое детство очень похоже на то, что Довженко удивительно изобразил в «Зачарованной Десне». Мы босыми ходили по земле и впитали влагу, соки этой земли. Горе тому, кто не сохранил в себе поэтический мир детства. Все, что написано в «Зачарованной Десне», меня до сих пор волнует.

Довженко для меня принципиально значим: он — национальный художник со своими корнями, неповторимым чувством Родины, самобытным мироощущением. И одновременно — художник-мыслитель, философ, провидец будущего братства всех народов мира. Это редкое и ценное качество художника, который в своем творчестве сплавляет духовные ценности собственной земли с культурой всего человечества.

Покоряет его монументальное мышление, величие духа его героев. Когда мы работали над созданием памятника Щорсу в Киеве, то без устали смотрели фильмы Довженко. Тимош, рабочий из «Арсенала», крестьянин с волами из «Земли», Щорс-оратор, Щорс в школе среди раненых, Щорс на коне... Какая скульптурность образов!

Я так был поражен всем этим, что подумывал, не перейти ли в кинорежиссуру. Режиссером я не стал, но искренняя любовь к Довженко осталась во мне навсегда. Отсюда родился замысел создать скульптурный образ этого великого художника. Надеюсь свою мечту воплотить.

Традиции Довженко для меня связаны с утверждением красоты в самом широком, философском понимании. Это и красота мысли, и красота, культура чувствования, и чувственная красота. Вспомним Василя и Наталку под яблоней в саду — это же торжество жизни, ее таинство, переданное через красоту пластической формы, ее чувственную магию.

Мы, художники кино, должны написать коллективный портрет нашего народа, чтобы люди, которые придут к коммунизму, глядя на этот портрет, вспоминали бы с любовью и благодарностью: какие великолепные, мужественные и достойные люди жили в начале строительства нового мира, строительства коммунизма.

А. Довженко

Традиции Довженко предусматривают не только активное освоение красоты мира, но и преобразование мира по законам красоты.

Довженко мыслится мне как Поэт будущего.

Евгений Габрилович

С Александром Петровичем мы работали вместе в редколлегии Сценарной студии на Чистопрудном бульваре в первые годы ее существования. Тогда мы с ним говорили о многом, но, к сожалению, пожалуй, не касались самого существенного — проблемы взаимоотношений литературы и кинематографа. Однако меня всегда поражала совершенная непохожесть его «кинодрам» на бытовавшие тогда сценарии.

Довженко одним из первых создавал сценарий как произведение искусства, принадлежащее в равной мере и литературе, и кинематографии. Достаточно прочитать его киносценарии. Это подлинная Литература. Необычная, романтическая, далекая от бытового письма. Поразительны новаторские для того времени сугубо литературные приемы его киносценариев: лирические отступления, прямые обращения к создателям киноленты. В те годы они считались чудачествами, ненужной прихотью. Но за вольным писательским стилем вырисовывался огромный авторский мир. Творения кинопера Довженко — образец письма поэтического, иногда даже выходящего за рамки реальных возможностей изобразительного ряда кино.

Когда я перечитываю статьи, записи, стенограммы выступлений Довженко, то нахожу в них дорогие, волнующие меня мысли, остросовременные, созвучные сегодняшним моим раздумьям и тревогам. Он называл сценаристов «главными проектировщиками фильма на бумаге». Довженко не только один из первых утвердился в качестве кинописателя, но и предсказывал скорое появление кинематографической литературы, не обедненной утилитарными, ремесленническими приспособлениями к конкретному кинопроизводству. Он страстно призывал к созданию единого литературно-кинематографического фронта.

Но как никто другой, Довженко чувствовал двойственную природу большой кинематографической литературы и подчеркивал, что сценарий — воплощенное в слове произведение кинематографии. И он учил молодых кинодраматургов не только бережному от-

ношению и высочайшему уважению к слову, но и созданию «зримого» сценария. И главное, чему учил Довженко и что утверждал всем своим творчеством, — это индивидуальность авторского стиля.

Сценарное творчество Александра Петровича Довженко своим литературным совершенством и кинематографичностью в высшем смысле доказывает: кинодраматургия — самостоятельное искусство. Каждый его сценарий — открытие: глубоких мыслей, современных героев, актуальных проблем, авторского мироощущения.

Сергей Герасимов

Личность и творчество Александра Довженко неисчерпаемы. Рожденный своим временем, он принадлежит настоящему и будущему. Он неотделим от нашей культуры, от нашего социального и духовного опыта, от нашего сознания, от нашей совести. Присутствие Довженко одни ощущают более остро и личностно, другие — менее, но тот, для кого великий мастер остался в прошлом, тот, полагаю, вряд ли что-либо подлинно ценное сделает в искусстве, ибо мышление истинно современного художника не может формироваться вне довженковских традиций — в широком эстетическом, нравственном, классовом смысле слова. Вместе с Эйзенштейном, Пудовкиным, Вертовым он создал незыблемую основу нашего многонационального кинематографа, сотворил ту почву, в которую уходят все наши корни.

Что поражает меня в Довженко больше всего? То, что он был буквально снедаем страстью разумного созидания и красивого устройства мира. Менее всего он созерцатель отвлеченной красоты. Он видел ее там, где бурлила борьба за освобождение человечества, где кипел всепобеждающий труд, где шло сражение с косными силами тьмы и отсталости, где человек вырастал в борца, в рыцаря правды и справедливости, где утверждался закон добра и свободного, радостного творчества.

Он смотрел далеко вперед и видел будущее так ясно, что и сегодня мы удивляемся его прозорливости, остроте его социального зрения, дару предвидения. Этому нам надо у него учиться и учиться. Вместе с тем он не отрывался от земли, от проблем и забот дня, от того, чем живут миллионы тружеников. Я не знаю другого советского кинематографиста, который был бы так общественно активен — активен практически, конкретно-делово. Надо ли напоминать о том, что Александр Петрович рьяно и не от случая к случаю занимался делами, далекими от его профессии? Оформление Каховского моря, архитектура новых сел, специальные вопросы градостроительства, перестройка Брест-Литовского шоссе в Киеве — только теперь прекрасно осуществленная, — созидание новых городов, забота обо всем, что украшает жизнь и радует человека, — все это входило в круг повседневных дел художника-гражданина. Ничто в нашей действительности не было для него посторонним. Единство жизни и творчества свойственно Довженко в высшей степени. И этому мы должны у него учиться.

Он искал возвышенные и одновременно наиболее точные формы нового искусства. При этом никогда не грешил самоценной игрой с формой во имя ложного, однако в глазах некоторых престижного новаторства. Самолюбование, самореклама, шумиха вокруг своей работы были ему органически чужды и враждебны. Он презирал всяческое делячество и высоко ценил человека дела, умельца, мастера, не уставал восхищаться человеком — хозя-

ином своей судьбы и своей страны. Ему, этому человеку социалистической эпохи, Довженко служил своим творчеством. Оно являлось прямым и страстным утверждением его убеждений, выношенных и выстраданных, проверенных и закалившихся в годины тяжких испытаний. Иначе и не могло быть у гражданина и патриота, рожденного и воспитанного Октябрем.

Каждая из его картин абсолютно современна. Он начисто опроверг сложившуюся в сознании некоторых художников теорию дистанции, то есть неизбежного отхода во времени от события во имя того, чтобы это событие могло быть достойно отображено в искусстве. Довженко входил в любые эпохи, как в свой родной дом.

Его первого волновали проблемы, которые нас еще не успели взволновать. Он знал такие способы выражения в кинематографе, которые мы еще не успели найти. Таким он остался и по сей день — художником, опережающим время.

Олесь Гончар

Для широкого круга зрителей и читателей Александр Довженко известен больше своими триумфами; может даже возникнуть впечатление, что творческие победы давались ему легко и просто. А между тем стоит прикоснуться к свидетельствам самого художника, в частности к его автобиографии, чтобы увидеть, насколько сложным был путь становления, какой ценой давалось восхождение на мировые вершины искусства. Если был бы создан фильм о самом Довженко, начиная с юных лет и до той поры, когда мы услышали от него, что уже «вечереет мой день», — то это был бы фильм о жизни мудрой и многотрудной, глубоко поучительной в своей любви к Родине, в последовательной сыновней преданности своему народу.

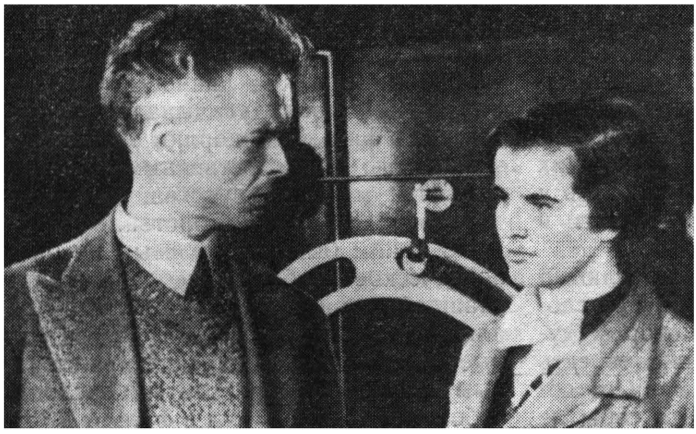
Даже в среде художников Довженко воспринимался как личность уникальная, в нем сразу угадывался мыслитель. Его фильмы покоряют зрителя поэтичностью художественных образов, глубиной мысли и чувства, поражают дерзновенностью новаторства.

Но каким бы неудержимым ни было поэтическое воображение художника, главный герой его произведений — реальный человек. А близкие, самые родные люди являлись для него нравственным примером. Образ матери заслонил собою все другие. «Дед в фильме «Земля», — объясняет Довженко, — это мой покойный добрейший дед Семен Тарасович, бывший чумак, честный и незлобивый...» Именно он положил начало образам знаменитых довженковских дедов, которые шагнули на экран планеты как воплощение мудрости народа, как носители, хранители его вековых обычаев, моральных и эстетических ценностей. Из самой жизни взяты те колоритнейшие характеры, которые предстали в кинолентах великого мастера как коллективный портрет народа.

В поле зрения художника неизменно находятся решающие повороты народной истории. Революция, годы социалистических преобразований, Великая Отечественная война с ее трагизмом и всенародным подвигом — это главные сферы творческих устремлений художника. Народный характер видится им в действии, в свершениях, героике, когда он проявляет себя наиболее полно.

Жить для довженковских героев — значит бороться, постигать высокий смысл бытия, с надеждой смотреть в будущее.

Иногда Довженко упрекали в том, что в его произведениях слишком много патетики, что стиль его слишком возвышен. Когда речь шла о народном характере, Довженко действительно



А. Довженко и Ю. Солнцева на съемках фильма «Иван», 1932

становился патетичным: за довженковским «высоким словом» стояли и чувства высокие, глубина переживаний за человека, за его судьбу, за его будущее; возвышенным строем говорила сама душа художника.

Александр Довженко принадлежал к когорте художников Советской Украины, чье творчество озарялось ленинскими идеалами.

Рядом с поэзией Павло Тычины, музыкой Николая Леонтовича, романами Юрия Яновского, пьесами Миколы Кулиша, живописными работами Анатолия Петрицкого и графикой Василя Касиана фильмы Александра Довженко шли к народам мира как посланцы нового, социалистического строя, пробуждая на разных широтах земного шара симпатии к Стране Советов.

Иван Драч

В мою жизнь Довженко вошел, когда в украинском журнале «Дніпро» была напечатана его киноповесть «Зачарованная Десна», а я в это время наводил переправы через эту довженковскую красавицу реку и в редкие минуты отдыха читал Довженко. Потом в этом же журнале были напечатаны его дневники, которые потрясали душу. Согласитесь, что «Зачарованная Десна» и дневники — меткие, печальные, острые — неплохое начало для знакомства с писателем. Писатель — так сначала он и воспринимался моей солдатской влюбленной душой. Но писатель с таинственным кинематографическим уклоном.

До той самой поры я не видел ни одного фильма Довженко, но влюбленность в кинематограф, наверное, обозначилась именно тогда — на Десне. Потом, в университетские годы и особенно на Высших сценарных курсах в Москве, Довженко пришел ко мне в полном объеме. Во время студенческих каникул вместе с моим другом Сашко Плющом мы совершили паломничество из Борзны в Сосницу, ночевали в копне сена над зачарованной Десной, дождались перевоза и ранним утром появились перед довженковской хатой. Такое не забывается и остается в душе навсегда...

Для меня главное в жизни и твор-

честве Довженко — умение выявить самое существенное в могучем потоке жизни и найти для него точные художественные воплощения. Много раз мне приводилось смотреть «Землю», и я не переставал удивляться, настолько точно отображено время в этой картине — грозное, переломное, на краю смерти. И вот что поразительно: картина до вызова публицистична, а от нее веет духом античности, духом вечности! В этом загадка и сила творчества Довженко, в этом его притягательность...

Его могучая, я бы сказал, ренессансная личность умела многому противостоять, он многое умел защищать со всей страстностью своей вулканической натуры. То переломное время, в которое жил Довженко, требовало именно таких натур, оно их жаждало, оно их пестовало, а они в свою очередь его формировали.

Выявить свое время и остаться для других времен — это много для одного, даже сверходаренного человека. И в этом Довженко преуспел.

В кинематографе он свел воедино структуры мышления песенного, фольклорного — с одной стороны, а с другой — мышления, отражающего повседневность, сиюминутность; плакат и лозунг соединил с поэзией и лирикой.

Традиции любого крупного мастера ярче всего и интереснее всего развивают не его, так сказать, прямые последователи, не эпигоны, но художники, которые следуют духу, а не букве великого наследия. Оригинальность художественных поисков Довженко принадлежит только ему самому, остальное передается как эстафета через века...

Виталий Коротич

Первым увиденным мною довженковским фильмом был «Мичурин», но — то ли в силу тогдашней моей молодости, то ли еще почему — потрясением он для меня не стал. Какое-то время Александр Довженко существовал в моей памяти, как одно из канонизированных имен, но его величия я не мог постичь до 60-х годов, когда душа моя захлебнулась, потрясенная его дневниками, «Зачарованной Десной», немыми великими фильмами. Путь к восприятию Довженко вовсе не так прост — по крайней мере, к его адекватному восприятию. Не боюсь сказать, что моя влюбленность в Довженко не врожденная — она вырастала во мне.

Довженко постоянно — действующее лицо, а не свидетель. Он преподает великое искусство мудрого жизнеутверждения. Довженко и вправду — великий оптимист, и притом — очень умный оптимист. Пройдя сквозь нелегкие годы, он выстрадал собственную науку жизнеутверждения и отстаивал ее каждым словом, каждым отснятым метром. Он часто думал о будущем — причем во времена, когда и настоящее-то для многих казалось зыбким, обагренное военным огнем и кровью. Он верил в замечательное будущее, в то, что люди построят вымечтанный ими коммунизм и заживут красиво и мудро. Сейчас, когда, к примеру, около двух третей опрошенных институтом Харриса американцев не верят в то, что XXI столетие наступит, что мы доживем до двухтысячного года, — Довженко с его верой в человеческие ценности очень актуален. Он — одна из фундаментальных опор мировой культуры; это еще принципиально важно потому, что Довженко насквозь социален, его прогнозы — прогнозы коммуниста и честнейшего художника. Такого честного, что право на взгляд ему в глаза надо выстрадать и завоевать, как одну из высших наград.

Довженко очень точен и определенен: он всегда против обезличивания, против усредненности, против дилетант-

ства. Древнегреческое единство добра и красоты — тезис, позднее повторенный другом Довженко Максимом Рыльским («розы и виноград — красивое и полезное») — волновало его всегда. Фантазия Довженко удивительно человечна и глубока, но вопреки иным прекраснодушным интерпретаторам — Довженко из породы Тараса Бульбы, а не из маниловых, его высота — это высота героя и творца, а не прожектера.

Да, Довженко мечтал, но он и действовал. И это его завет нам всем. Навсегда.

Тимофей Левчук

Впервые Александра Петровича Довженко я увидел еще будучи студентом-первокурсником Киевского киноинститута. Его фильмы вызывали среди студентов горячие споры, и вот однажды мы решили поговорить с ним самим, благо он жил совсем рядом с институтом, в гостинице. Набравшись храбрости, вошли в номер, где нас в первую очередь удивил открытый мольберт с незаконченным полотном — мы еще не знали, что Довженко прекрасно рисует. Задали ему несколько вопросов — главным образом по поводу увиденной недавно «Земли», — на которые он весьма обстоятельно, с каким-то особым доверием к нам ответил.

А вскоре Довженко пришел к нам на лекцию. На нее сбежались будущие режиссеры, сценаристы, операторы. Уселся прямо на стол, подвернув под себя одну ногу, и начал говорить. Говорил Довженко очень своеобразно — самые простые, обыденные вещи приобретали для слушателей дополнительный смысл, возвышаясь и углубляясь одновременно.

Уже по окончании института у меня появилось намерение написать историю украинского кино. Издательство снарядило меня в Яреськи для консультации с Довженко — он в это время снимал своего «Щорса». Меня покорила та теплота и серьезность, с которой выдающийся режиссер говорил с недавним студентом. Этот разговор навсегда сохранился у меня в памяти как урок подлинной человечности, подлинной интеллигентности, состоящей главным образом в умении выслушать другого, вникнуть в его дела и заботы.

Мне не пришлось работать вместе с Довженко, но мое общение с ним было постоянным. В годы войны я получал от него, не часто, конечно, письма. В них он просил фиксировать все сколько-нибудь существенное в нашей жизни. Быть может, именно тогда мне открылась одна из сторон творческого метода Довженко. Он не принадлежал к числу тех псевдоромантиков (именно к ним его не раз пытались причислить), для которых все земное есть тлен и суета. Нет, он пристально смотрел на землю и видел все несовершенство населяющих ее людей. Но вместе с тем он умел увидеть и истинный масштаб человека, его духовный мир. Увидеть не вопреки, а благодаря тем конкретным жизненным фактам, которые он по крупице собирал и которые столь чудесно преображались в его слове, в его экранных образах. Вообще поразительна его редчайшая способность видеть и слышать мир как целое, не отвлекаясь на второстепенное, наносное, его дар в конкретике человеческой жизни увидеть высшее проявление добра и красоты.

Помню его на фронте, под Харьковом. Начался артобстрел, но Довженко словно бы и не заметил этого, только тень досады время от времени ложилась на его лицо. Вой снарядов — это было совсем не то, что составляло предмет его думы. В тот момент это было не главное и потому отвлекающее.

Художественный мир Довженко не

стареет, но становится все глубже и прозрачнее. Быть летописцем своей эпохи — именно в этом видел Довженко смысл новаторства в искусстве. И он был таким летописцем, благодаря чему многие будущие поколения узнают то, чем жили мы, чем тревожились, к чему стремились.

Постигать правду своего времени, своего современника — только так, наверное, можно сохранить верность великим традициям нашей литературы и искусства. Творчество Александра Довженко — одна из таких традиций, беречь и приумножать ее — наша святая обязанность.

Эмиль Лотяну

Мне вспомнилась притча о человеке, пересекающем пустыню по пути в Мекку... Шел он по жарким пескам день, второй, третий... Лишь на седьмой день встретился ему живой человек, идущий навстречу.

— Далеко ли до Мекки? — спросил первый хриплым, изнеможенным голосом. Идущий ему навстречу не ответил и, прошагав мимо, стал удаляться в пески. Прошагал первый шагов двести, но мощный голос остановил его движение.

— Три дня и девять часов осталось до Мекки! — прокричал ему удаляющийся путник.

— Почему же ты сразу не ответил мне? — удивился первый.

— Мне нужно было видеть, как ты идешь...

Мне кажется, Александру Петровичу понравилась бы эта история. Его суровое лицо смягчило бы подобие улыбки, которая, как всегда, пряталась бы сначала в глубине зрачка, потом как отсвет расходилась по лицу, потом по лицам окружающих его людей и... долго еще витала в воздухе. Когда он слушал своих собеседников, мне казалось, что слова опускаются в него, как плоские камушки в глубокое горное озеро. Его реакция была похожа на эхо, идущее из дальних глубин, и могла бы служить чутким инструментом измерения ценности провозглашаемых кем-то мыслей.

Во всяком случае, так казалось в то недолгое время, когда мне посчастливилось видеть и слышать его во вгиковских коридорах и аудиториях.

Вспомнил я притчу о путнике в Мекку потому, что первое возникающее в памяти видение, когда я думаю об Александре Петровиче,— его Шаг.

Высоко ходил Довженко. Высоко ходил и далеко глядел.

Его поэзия просачивалась сквозь кремневые пласты жизни, изнывая от боли родов, врываясь в мир горячим и чистым потоком. Он шел босым по земле в братстве с ее далями, в родстве с Десной и запорожскими сечами — и это не иносказательно, не метафорично. Довженко открывал для себя и для нас первую заповедь поэтического кино: «капля росы отражает вселенную...»

Так он видел. Так он чувствовал. Так он думал.

Сначала интуитивно, потом осознанно Довженко отстоял для экрана сущность первого, изначального импульса в человеке — потребность в поэтической исповеди.

И вечен Довженко в качестве Мастера, продолжающего и по сей день творить учеников и пробуждать в них соблазн объять в кадре нечто гораздо большее, нежели правдоподобие слепка жизни.

Я вижу Ларису Шепитько столь же высоко ступающей по земле и столь же красивой, как Юлия Солнцева в «Аэлите». Две женщины разной судьбы, и не одна лишь гордость осанки их сблизила. Скорее дух Мастера и его

Шаг. Как редкий праздник, приходят в кино красивые женщины, его творящие. Одна из них пришла к Довженко с юга Украины, знойного, солнечного. Не потому ли имя ее так образно-ассоциативно — Солнцева Юлия? Другая, последняя его ученица, с подножия Карпат, с косой до колен, Лариса...

Поэзия рождается из несгибаемости, неподкупности и присягает Красоте. Путь к ней тернист. Увы, это вечная истина.

Ее познал до самого дна Александр Петрович Довженко.

Он пересек поле жизни, шагая высоко.

Глядел вдаль. До наших дней. До нас... До наших потомков...

Николай Мащенко

Самое, быть может, удивительное в творчестве Довженко то, что при всей широте его взгляда на мир, при всей той высоте, с которой он глядел на жизнь, лица человеческие не размыты отдаляющей дымкой — каждое увидено в неповторимой индивидуальности и человеческой яркости.

Наиболее близким фильмом для меня является «Щорс». Его не хочется анализировать, его хочется смотреть и смотреть бесконечно. Здесь создан такой образ героя, которого воспринимаешь не только как конкретного человека Николая Щорса, но как борца, Прометея, он не дает тебе покоя, будит твою совесть, требует ответа за всю твою жизнь. В этом человеке — вся революция, вся страсть борьбы и вся ее сложность, ее нежность и жестокость, крепко зажатая сабля в руке и легко ранимое сердце человека, который слишком хорошо знает цену победы, знает, сколькими жизнями лучших сынов за нее уплачено.

Почему так дорога мне эта картина? Потому что личность в кино для меня все. Только через нее можно выразить на экране большую гражданскую идею. Ведь как бы прекрасна сама по себе ни была идея, но когда она вложена в уста невыразительного человека, ею нельзя увлечь миллионы.

Вопрос о месте творчества Довженко в современном искусстве наисложнейший. Как и при помощи каких средств можно измерить воздействие Довженко? Слишком субъективная это материя. Для меня, к примеру, несомненно, что истинными продолжателями Довженко являются многие ведущие кинематографисты Грузии. И дело не в формальном ученичестве, так как среди них есть непосредственные ученики Довженко по ВГИКу, а в самой сути творчества.

Традиции режиссера требуют от тех, кому они дороги, самобытности, непохожести на других режиссеров, в том числе и на самого Довженко. Первая неписаная заповедь Довженко — оставаться самим собой, всегда и всюду, при любых обстоятельствах.

Другой завет великого мастера — быть художником-гражданином, честным, принципиальным, идейно убежденным. Сам Довженко в каждом своем кадре и каждом слове — гражданин, интернационалист высочайшей пробы — сегодня нет нужды это доказывать.

Не вопреки, а благодаря этому он всегда оставался художником истинно национальным. Не случайно точкой отсчета в истории украинского кино принято считать «Звенигору», хотя и до этого снимались картины на украинском материале. Но национальность способа мышления определяется отнюдь не только внешними атрибутами. Об этом мы и сегодня, как это ни странно, еще нередко забываем. А кинематограф, этот самый интернационалистский вид искусства, ту почву, ту зем-

«Аэроград». Рабочий момент. 1935

лю, на которой он был взращен, обязан помнить. В этом и состоит одна из главных традиций довженковского наследия.

Алексей Романов

Созданные Довженко поистине новаторские фильмы представляют собой немеркнущую классику советского кино и художественной прозы.

И столь высоко поднятое им в искусстве социалистического реализма эпическое начало, порожденное глубоким преклонением перед революционным подвигом и нравственным величием советского человека, находит в нашем киноискусстве достойное продолжение и развитие. Безусловно, в фильмах С. Герасимова и С. Бондарчука, Ю. Озерова и Л. Кулиджанова, Г. Чухрая и Р. Чхеидзе иная тематика, иная кинопоэтика, но их отличает ощущение жизни, близкое Довженко.

В этом художнике и человеке была заключена необыкновенная сила гражданского и творческого мужества, коммунистической убежденности и принципиальности. «Я создаю картины с мыслью, что создаю свой партбилет»,— говорил он на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 года.

Его преданность коммунистическому идеалу, его любовь к жизни, к родной земле была всепоглощающей и безграничной.

Довженко считал особо важным для любого художника сочетать свои творческие интересы с теми вопросами, которые ставит время перед его страной, его народом.

Он писал, что главной темой всегда считал тему современную, а в современной теме — «простого советского человека, величайшее явление в истории народов».

«Я — сын своего времени и весь принадлежу современникам моим!» — так говорил о себе Довженко. Как важно, чтобы так же действовали в духе гражданских и творческих традиций великого художника все деятели нашего кино, в особенности — молодые кинематографисты.

Таир Салахов

О многогранности личности Александра Петровича Довженко, кинематографиста, писателя, художника, журналиста, написано уже немало. Его наследие в области изобразительного искусства также не осталось без внимания; можно вспомнить, например, статью Б. Ефимова о довженковских сатирических рисунках и шаржах.

Несмотря на блистательную журнальную и газетную графику юного А. Довженко и его более поздние зрелые карандашные портреты и зарисовки, мне этот мастер по совокупности своего творчества представляется скорее монументалистом. А его кинофильмы и киноповести — фресками, со сложной временной и пространственной структурой, органично совмещающей фантазию и реальность, высокую эпическую поэзию и трагический накал, живые бытовые сценки, полные юмора и лукавства, и возвышенную бытийность.

Его мудрые старики сродни старцам с настенных росписей, его женский идеал — мадонна с младенцем, в его фильмах смерть — покойное и величавое успение.

Так же как в монументальной живописи, мы можем рассматривать картину и на дальнем общем плане, и с близкого расстояния, мы можем долго, слишком долго по кинематографическим канонам, но именно столько, сколько нужно Довженко-художнику, рассматривать человеческие лица, яблоко с дождевыми каплями, зрелые колосья, траву... Потом к такого рода «живописи» пришли многие кинематографисты, но открыть ее в кино было под силу только большому художнику.

А стоит «отойти подальше», взглянуть на произведение в целом, перед нами — эпическое полотно. Причем Довженко пишет не просто историю страны, он создает историю становления нового советского человека, проверяя его в экстремальных обстоятельствах, ставя его перед нравственным выбором. Главный герой его фильмов — это всегда человек, находящийся в постоянной готовности принимать решения. Так охарактеризовал сам Довженко одного из действующих лиц киноповести «Поэма о море», руководителя строительства Каховской ГЭС Аристархова, но эти слова можно отнести и к Тимошу Стояну из «Арсенала», и к Василю Трубенко из «Земли», и к Николаю Щорсу, и к Мичурину.

Вслед за древними греками он чувствовал великую нравственную очищающую силу трагедии. Сейчас, мне кажется, мы ее несколько недооцениваем.

Довженко понимал, что жизнь во всей ее сложности всегда конфликтна (что, собственно, и является стимулом для ее развития), а потому бесконфликтное искусство неправдоподобно, безжизненно. Забвение этой истины ведет или к назидательной декларативности, или к филигранно-пошлой салонности.

Довженко не боялся трудных и сложных жизненных фактов, но всегда умел подняться над ними. В его многоплановых, многолюдных, насыщенных событиями фильмах поражает отсутствие суеты. Он умел смотреть вдаль. Искать истоки в прошлом и находить пути в будущее. У Довженко нужно учиться, как быть современным, не впадая в «злободневность».

Евгений Самойлов

Пожалуй, трудно преувеличить степень влияния съемок «Щорса» на мою актерскую судьбу.

Все в той работе покоряло меня значительностью и размахом: романтическая гармония сценария, поэтиче-

ское ви́дение режиссера и, наконец, личность самого героя, рыцаря Революции. Поначалу представлялась наивной утопией возможность осуществления поставленных передо мной задач.

Видимо, во многом мне помогла предварительная работа над образом Павла Корчагина в репетициях спектакля «Одна жизнь» по роману Н. Островского «Как закалялась сталь», который ставил Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Наверное, и Александру Петровичу показалось удачным наложение корчагинского темперамента на психологический рисунок образа Щорса. Но решающую роль сыграла поддержка, оказанная Довженко мне, начинающему актеру, делающему первые робкие шаги в искусстве. Вообще он умел установить с актерами самые добрые взаимоотношения.

В процессе киновоплощения задуманного им образа он шел прежде всего от природы самого актера. Непостижимо сочеталось в нем доверие к исполнителю и твердое знание конечной цели наших бесчисленных проб и исканий. Вместе со мной жил он жизнью Николая Александровича Щорса. Вместе со мной скрупулезно оттачивал каждое движение, жест, реплику. В поиске единственно верного рисунка роли мы снимали по многу дублей.

Для меня Довженко — прежде всего Мыслитель, Подвижник в творчестве. Его путь — открытие новых законов кинематографа, нового уровня постижения бытия. Наиболее яркой стороной творческой натуры Довженко, на мой взгляд, является ее созидающее начало. Качество это проявлялось в самых различных сферах: от строительства «щорсовского» павильона Киевской студии до самозабвенного увлечения садами. Украсить землю, жизнь — в этом была наиглавнейшая «сверхзадача» Довженко.

Константин Степанков

Одним из ярчайших впечатлений детства был «Щорс». Все деньги, которые родители давали на мороженое, я тратил на билеты в кино. И просил еще. Родители даже обеспокоились: не слишком ли много я ем мороженого...

Уже в институте А. М. Бучма ввел меня в поэтический мир Довженко. Мастер часами рассказывал о своем товарище, о далеких 20-х годах, о том огромном влиянии, которое оказал Александр Петрович решительно на всю советскую культуру, о его самобытном и драматическом мировосприятии. Наш духовный наставник, преподаватель украинской литературы Л. Г. Сокирко воспитал вкус к драматургии Довженко, дал почувствовать волшебство его слова.

Влюбленность в Довженко, преклонение перед ним сформировали мои учителя и мои друзья. Его образ вобрал в себя и высокую поэзию, и высокую трагедию, и все это навсегда вошло в мою жизнь.

Страсть художника-гражданина, его кровная заинтересованность, конкретное участие в судьбах конкретных людей и через это в судьбе всего народа является довженковской наукой любви. Без этой этической страсти, которую проповедовал Александр Петрович, не может быть художника, не может быть его индивидуальной темы, его лица, его стиля.

У Довженко был особый дар — за национальными обычаями, традициями народа он видел его мировоззрение, его философское восприятие. Из этого источника берет начало одухотворенный романтизм художника. Высокая поэзия кинематографа Довженко неотделима от поэзии украинской песни, думы, от своеобразного национального юмора — от всего того, чем так щедро наделен украинский народ.

И сегодня в фильмах Довженко нас поражает полет его вольной фантазии, неотягощенного воображения. И в это же время — высшая правда человеческого характера, лирическая проникновенность, углубленность в реальные коллизии, конфликты эпохи. Поражает органичность дерзкого совмещения. Довженко раздвигает стены обыденности, и перед зрителем открывается во всей своей силе и мощи мир народного бытия. Именно эта чудодейственная сила выводит творческую мысль художника в беспредельные просторы духовного космоса.

Довженко по природе своей — новатор, и его искусство на много десятилетий опередило время. Он навсегда останется в авангарде нашего киноискусства.

Вадим Юсов

Серьезное знакомство с творчеством Александра Петровича Довженко для меня, как и для многих моих коллег, началось во ВГИКе. Но память сохранила и дорогие сердцу впечатления от первой встречи с искусством Довженко. Мальчишкой мне посчастливилось посмотреть «Щорса» почти сразу после его выхода на экран. И до сих пор для меня «Щорс» — самая близкая, дорогая картина. Пересматривая ее в разное время, я каждый раз открываю в ней для себя что-то новое, не замеченное ранее. Как при многократном чтении любимого романа, всматриваюсь в многоцветные грани ее образности.

В конце своего вгиковского обучения я пришел на защиту дипломов — «болеть» за своих друзей-режиссеров. Председателем государственной комиссии был Александр Петрович. Его душевный подъем, заразительная влюбленность в свое дело накаляли температуру зрительного зала. И мы волновались не менее экзаменуемых, впервые по-настоящему ощутив себя приобщенными к большому искусству.

Памятна и дорога мне и другая встреча с Александром Петровичем. В 50-е годы на «Мосфильме» ощущалась особая, острая тяга к взаимному творческому общению. Организовывались встречи с ведущими мастерами кино: Роммом, Довженко... На одном из вечеров Александр Петрович читал «Зачарованную Десну». Поразительно, как в его чтении сливались в единый образ авторская и исполнительская индивидуальности. Я слушал — и видел...

Наверное, поэтому для меня картины Довженко, снятые разными операторами, каждый из которых имеет свой художественный почерк, родственно связаны не только идейным пафосом, но и изобразительной пластикой. Воздушная атмосфера, пространственная глубина создают неповторимую тональность, присущую его фильмам.

Непривычная пластика «Земли» подчеркивает гибкость изображения. «Щорс» весь исполнен высокой, мажорной свето-тональной гармонии. Даже ночь в этой картине светла и прозрачна. «Мичурина» отличает особенная мягкость внутренней атмосферы. Магия фильмов Довженко чарующе действует на разные зрительские поколения в далеких точках нашей планеты.

А если говорить о современности кинематографа Довженко, то прежде всего она в проблемной серьезности материала, которого режиссер касается. Философская основа, мысль, человечная, добрая, высокая поэзия, которой пропитаны все картины Довженко, делают их откровениями не только для нас, но и для наших детей.

Его искусство, впитанное нашими

сердцами, порой незаметно для самих создателей кинолент оживает в отдельных кадрах фильмов, ракурсах, интонациях. К сожалению, мы не всегда помним об истоках, питающих наше современное кинотворчество. И лишь когда память на мгновенье вспышкой остановит сумасшедший суетный бег мыслей, как дуновение чистого воздуха зазвучат слова Довженко: «Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою».

В. Бородай.
Александр Довженко (гипс)

Никола Корабов
(Болгария)

Мое знакомство с творчеством Александра Петровича Довженко произошло во Всесоюзном государственном институте кинематографии, куда я приехал на учебу в 1949 году. Помню его медленную, степенную походку, скульптурный профиль и благородную седину. В его поведении и манерах было что-то от нравственного обаяния деятелей русской культуры конца прошлого века, как я их тогда себе представлял.

Его великие современники — Эйзенштейн и Чаплин — видели в нем поэта кино. Сегодня, спустя много лет, мне кажется, это мнение ничуть не устарело.

В советском и мировом кинематографе Довженко имеет последователей, которые, не повторяя впрямую его методы и стиль, несут в себе близкую Довженко патетичность, романтичность и поэзию.

Высокие чувства и правда — вот альфа и омега довженковской кинопоэзии, его представлений о кинематографе. Он никогда не останавливался на хрестоматийно правильных образах человека и его эпохи, используя в поисках нового все возможности — от выбора актера, размера экрана до пластики и монтажа. Он сочетал этику и поведение кинохудожника с высокой этикой киновыражения, так как считал съемки кинолент с конъюнктурными целями, по готовым схемам безнравственным и нечистоплотным ремеслом.

Его мысли, суждения я вспоминаю по разным поводам почти ежедневно. Они являются также моральной и духовной опорой в трудное для меня время.

«Я люблю свой народ и понимаю, что моя личная жизнь имеет смысл настолько, насколько я служу своему

народу», — говорил он. В этом весь Довженко. Таким он был вчера, таким он остается сегодня, таким будет и завтра.

Чан Дан
(Вьетнам)

В 1955 году я занимался идейно-политической работой в Тэйбаке — прославленном северо-западном крае Вьетнама, бывшем одной из главных баз освободительной армии в годы только что завершившейся войны против французских колониальных захватчиков. Жизнь в стране, а особенно в тех отдаленных горных местах, лишь начинала входить в мирную колею. Любой приезд в село кинопередвижки уже сам по себе был радостным событием, праздником, но фильм «Земля», показанный в тот промозглый зимний вечер, произвел на меня, да и на всех других зрителей, совершенно особенное впечатление. Простые крестьяне, в большинстве своем неграмотные, они не могли выразить словами это впечатление, и потому, изредка перебрасываясь отдельными замечаниями, долго сидели еще у потухшего экрана, глубоко потрясенные и зачарованные увиденным. Лишь значительно позднее, во время учебы на режиссерском факультете ВГИКа — это было в середине 60-х годов, — смог я более или менее точно определить для себя, чем же привлек меня фильм «Земля»: талантливым сплавом реального с романтическим, поэтичностью и глубиной содержания, с любовью выписанными образами крестьян. А тогда, после первого просмотра картины, я, как и другие зрители, лишь сидел молча, не в силах передать переполнявшую меня огромную и светлую радость от встречи с настоящим искусством.

Могу без колебаний признаться, что Александр Довженко оказал на мое собственное творчество самое непосредственное влияние. Да, думаю, и не только на мое. У него учились и учатся умению не только живо и остро реагировать на самые актуальные события и факты, но и, пропуская эти реальные факты через собственное творческое восприятие, создавать тот сплав, который и зовется искусством.

Пастор Вега
(Куба)

Так получилось, что сначала мне привелось познакомиться с литературным наследием Александра Довженко. В первые же годы после революции на Кубе появились переводы нескольких его статей о кино, которые мы, совсем молодые в ту пору кинематографисты, делавшие первые шаги в искусстве, читали буквально запоем, передавая из рук в руки. А первое знакомство с фильмами этого замечательного режиссера состоялось в 1962 году, когда кубинская Синематека организовала просмотр его лент. Хорошо помню, что сначала нам представилась возможность увидеть «Землю» и «Ивана». Не будет преувеличением сказать, что они ошеломили нас.

После просмотра мы долго обменивались впечатлениями и задавали себе один и тот же вопрос: как мог Довженко настолько опередить свое время?

Ведь уже в начале 30-х годов он пользовался средствами киноязыка, которые стали доступны другим режиссерам лишь спустя десятилетия. В «Земле» мне запомнилась страсть, которой пронизан весь этот фильм, и в то же время непревзойденный лиризм, когда режиссер говорит о любви крестьянина к земле, дающей

жизнь всему живому. Эта страстность Довженко, на мой взгляд, отличает его фильмы от работ других всемирно известных советских режиссеров, вместе с ним закладывавших фундамент киноискусства социалистического реализма. И что еще привлекает меня в фильмах Довженко — это оригинальность, сложность композиции, неожиданность и вместе с тем огромное разнообразие изобразительных средств.

И «Земля», и «Иван», и те фильмы Довженко, которые я увидел позднее, отличает огромная любовь к революции и горячее стремление донести эту любовь до зрителей. Одна из самых сложных задач, стоящих перед любым режиссером, — заставить зрителя переживать те чувства, которые испытывают герои фильма. Довженко решал ее с поистине классическим мастерством. В этом отношении наследие Мастера — настольная книга для любого кинематографиста, и я здесь, конечно, не исключение.

Для молодых кубинских кинематографистов, приступивших в начале 60-х годов к созданию национального кино, фильмы Довженко, Пудовкина, Эйзенштейна, Вертова были великой школой. Роль Довженко в истории мирового кинематографа столь велика, что сейчас просто невозможно стать настоящим мастером кино, не будучи знакомым с наследием этого великого советского режиссера, фильмы которого никогда не утратят своей актуальности. Сейчас уже невозможно отрицать это, так же как никто не станет отрицать и то, что такое важное течение в мировом кинематографе, как итальянский неореализм, во многом обязано наследию Довженко.

Нельзя забывать и о пропаганде киноискусства, которую Довженко вел всеми доступными средствами всю жизнь. «Кино — это дорогая вещь, однако еще дороже может обойтись отсутствие кино», — я, вероятно, неточно цитирую его слова, но они, по-моему, очень удачно определяют роль киноискусства в строительстве социализма в условиях острой классовой борьбы и идеологического противоборства.

Усман Сембен
(Сенегал)

После четырех лет службы в период второй мировой войны в рядах французской армии, которые я провел в Западной Европе, я работал в Марселе докером, в те же годы вступил во Французскую компартию и стал заниматься профсоюзной деятельностью в рамках возглавляемого коммунистами крупнейшего профсоюзного объединения страны — Всеобщей конфедерации труда. Просмотр советских фильмов входил в идейно-политическую подготовку профсоюзных активистов. Именно в тот период я и познакомился с лентами Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Александра Довженко. Фильмы «Земля», «Аэроград», «Щорс» поразили меня своей революционной направленностью, патриотизмом, высокими помыслами их героев. По этим фильмам я и мои товарищи постигали правду о людях, совершивших Октябрьскую революцию, о родине Ленина и Маяковского. В то время я был далек от мысли, что когда-то сам начну заниматься кино...

В Советский Союз я впервые попал в 1957 году. В Москву ехал с юга поездом, проезжая Украину. Я знал, что это родные места Довженко, и жадно смотрел в окно вагона: перед глазами пробегали цветущие луга и дали, которые так любил автор «Земли». И вдруг наш поезд влетел в бескрайнее поле цветущего подсолнечни-

ка. Я оцепенел, пораженный увиденным и воскресшей в памяти картиной из его фильма «Щорс». Передо мной— на воображаемом экране—возникла в мельчайших деталях столь великолепно поставленная сцена ожесточенной битвы на таком же мирном поле.

Несколько лет спустя я просматривал фильмы Довженко в Москве, постигая его мастерство. Влияние, оказанное на меня этими картинами, огромно. Его фильмы учили гражданскому отношению к жизни, вызывали высокие чувства и мысли.

Довженко стоял у истоков зарождения мирового кино, был одним из его создателей. Но его творчество — это не только история, но и наше настоящее, исходный рубеж для новых художественных взлетов. Его фильмы говорят о возвышенных идеалах, ради которых следует жить, о том, как надо бороться за достойную человека жизнь.

Я всегда показываю своим ученикам, молодым африканским кинематографистам, фильмы Довженко. После просмотров провожу беседы и разборы. По отношению начинающего режиссера к этим лентам можно во многом судить о его творческой индивидуальности и даже возможностях. Созвучие чувств и переживаний, ответственное и заинтересованное отношение к происходящему на нашей земле делает близкими личность и творчество Довженко тем африканским кинематографистам, которые связали свою жизнь и работу с судьбой народа.

Гомбожавын Жигжидсурэн
(Монголия)

В середине 50-х годов в Союзе монгольских писателей с группой начинающих поэтов проводили занятия известные прозаики и поэты. Там я встретился с Ч. Лодойдамбой — автором широко популярного как в МНР, так и за рубежом романа «Прозрачный Тамир». Прислушиваясь к его советам, я стал более тщательно подбирать литературу для чтения, анализировать и разбирать каждую новую вещь. В основном это были стихотворные произведения. И был крайне удивлен, когда Лодойдамба предложил прочитать сборник сценариев советских фильмов. Но он пояснил тогда, что кинодраматург — это тот же поэт, только его стихи мы видим на экране. Вот так состоялось мое первое знакомство с творчеством Довженко. Буквально на одном дыхании прочитав «Щорса», я был потрясен красотой и доходчивой простотой языка автора. Несмотря на еще недостаточное в ту пору знание русского, все здесь мне было понятно: каждый шаг и поступок героев, их дела и заботы. Появилось страстное желание увидеть все это на экране. А когда, наконец, такая встреча с полюбившимся мне «Щорсом» состоялась, было принято одно из главных решений в моей жизни — приложить все силы для того, чтобы стать кинорежиссером.

На создание моего первого фильма, который, кстати, называется «Первый шаг», самое непосредственное влияние оказала необыкновенная личность учителя.

Нет, я не ошибся, назвав Довженко учителем. У нас, монголов, издревле принято так называть людей, которые не только учили тебя грамоте и счету, но и сумели оставить неизгладимый след в твоей жизни, научив понимать прекрасное, отличать добро от зла, хорошее от плохого.

Довженко, как никто другой, сумел чутко и точно уловить дух, пафос и непреходящее величие своего времени — времени непримиримых клас-

А. Довженко во время съемок фильма «Освобождение», 1939

совых сражений, пробуждения лучших качеств человеческой личности; более того, обладая чудесным даром предвидения, он поднимал в своих сценариях и те проблемы, к решению которых общество пришло через десятилетия. Его творчество привлекает великой жизненной силой ясным устремлением в будущее.

Бернгард Штефан
(ГДР)

Еще подростком мне довелось посмотреть картину «Земля». Этот фильм потряс меня своей выразительной силой. Позднее, во ВГИКе, мне посчастливилось в буквальном смысле слова учиться у Довженко: просматривая за монтажным столом кадр за кадром всю ленту, я брал уроки профессионального мастерства. Однако то, что составляет величие Довженко и определяет особое место режиссера в истории мирового кино, не поддается подобному специальному изучению. Это — вошедшие в плоть его фильмов необычайная человечность и гуманистический пафос творчества художника, глубокая убежденность в силе утверждаемых им идей.

Мое поколение несколько настороженно воспринимает так называемые «высокие слова». Видимо, сказывается реакция на напыщенную, ложную патетику национал-социализма в гитлеровской Германии. Но вот фильмы Довженко с их откровенно гражданским пафосом оказались по-настоящему волнующими, дали почувствовать, сколь захватывающими могут быть работы художника, когда он выступает за правое дело.

Довженко силой своего воображения создал неповторимый мир, где, по Эйзенштейну, реальное и фантастическое, мифическое и сказочное связаны воедино, где в горниле поэтических метафор реальный жиз-

ненный факт переплавляется в яркий художественный образ.

Творчество Довженко помогает решать ту большую и серьезную задачу, которая стоит перед нами, деятелями искусства ГДР: создать образ современного человека, героя нашей эпохи.

Предраг Голубович
(Югославия)

В свое время, участвуя в анкете, проводимой журналом «Искусство кино» в связи с празднованием 50-летия Октябрьской революции, на вопрос, кто из зарубежных кинематографистов оказал на меня наибольшее влияние, я ответил: Александр Довженко. Сегодня мне хочется добавить к этому следующее: мне кажется, что воздействие Довженко на все мировое киноискусство еще недостаточно осмыслено. Как мне представляется, в современном кинематографе существует и развивается очень плодотворная и весьма заметная тенденция (особенно ярко она выражена в советском кино), опирающаяся на традиции этого художника. Я имею в виду передачу идеи кинопроизведения средствами повышенной эмоциональной выразительности. Александр Довженко был здесь пионером. Из заложенной им традиции впоследствии возникли многие крупные достижения не только советского, но и мирового кино. Следовательно, Александру Довженко принадлежит место первооткрывателя в истории кинематографической культуры.

Довженко и его творчество оказали на меня влияние не только как на кинематографиста, но и в чисто личностном, человеческом плане, во многом определив мое отношение к жизни и к искусству. Сказанное не значит, будто я не знаком с работами других великих мастеров советского кино. Но с Довженко я чувствую связь особого рода: поэтический драматизм его произведений глубоко проник в мою эмоциональную память, он остался со мной навсегда. И я чувствую потребность в меру собственных сил продолжать поиск, начатый великим мастером, желание утверждать в искусстве те ценности, которые были дороги Довженко.

Александр Довженко прожил яркую жизнь в искусстве, но ее вряд ли можно назвать легкой. У больших художников она никогда и не бывает такой. Вот уже много лет я храню у себя отрывок из дневниковых записей Довженко, относящийся к началу 40-х годов, в котором режиссер не без горечи говорит о своих разочарованиях, о трудностях, сопутствовавших его работе в кино, о некоторых неосуществленных планах. Наверное, каждый, кто связал свою судьбу с кинематографом, знает горькие минуты сомнений, знает, как дорого достаются нечастые радости. Но ведь Довженко хранил верность любимому делу до самого последнего дня. Он верил в могучие возможности киноискусства. И передал нам эту веру как чистый и неиссякаемый источник творчества.

Мартин Голлый
(Чехословакия)

Главное отличие этого художника состоит, на мой взгляд, в том, что он всегда говорил правду. Документальность, заложенную в самой природе кинематографа, он умел поднять на уровень поэтического обобщения. В начальный период своего творчества он, как и все мастера кино того времени, располагал минимальной и далеко не совершенной техникой. Но своим фильмом «Земля», например, он доказал, что и языком чистого изображе-

ния можно многое выразить на экране. В «Земле» Довженко удалось раскрыть существо народного характера в сложный исторический момент обновления жизни. Об этом процессе смены социальных вех он рассказал на редкость правдиво и выразительно.

Из всех картин Александра Довженко я отдаю предпочтение «Земле». Даже в то время, когда я увидел эту работу впервые и еще не в состоянии был постичь всей ее значительности, я почувствовал, что передо мной что-то необычное, очень серьезное. А дело было в 1949 году. Мы тогда еще очень мало знали о Советском Союзе, о его культуре и кинематографе. На экранах пражских кинотеатров шли в основном коммерческие боевики американского производства и мелодрамы. «Земля» выглядела резким контрастом на их фоне. Вначале мне показалось — это чересчур натуралистичный фильм. Позднее я понял, что именно так и должна выглядеть настоящая правда на экране. Это и было самым сильным впечатлением: я впервые увидел в кино правду, действительность, какая она есть на самом деле.

Благодаря Довженко и его фильмам я узнал, как можно и нужно говорить языком кино о политике, об истории, о социальных явлениях, исследуя их сквозь призму человеческой души. Как надо доискиваться до истины. Делать кино — это значит передавать людям свои мысли и свою веру. Это значит быть хроникером жизни и времени, в которое тебе выпало жить.

Эдвард Беннет
(Великобритания)

В новаторском характере творчества Александра Довженко, его радикальном подходе к проблеме формы и содержания и состоит одно из основных отличительных качеств кинематографа Довженко: он был экспериментатором, обогатившим не только практику киноискусства, но и марксистско-ленинскую эстетическую теорию.

На мой взгляд, многие фильмы Довженко, например «Арсенал», «Земля», занимают место в самой верхней части перечня наиболее значительных творений мирового кинематографа. Лучшее из созданного им отмечено ярким национальным своеобразием, однако национальная ограниченность не была ему свойственна, и его творческие достижения принадлежат мировой культуре.

Полагаю, что Довженко, его фильмы оказали определенное воздействие и на мои взгляды на искусство, и на мою работу в кино. Мне трудно объяснить, в чем это выразилось конкретно, но я интуитивно чувствую на себе его влияние. Быть может, мое понимание народной жизни, которое я попытался выразить в своей первой ленте «Белфаст, 1920», в какой-то мере корреспондирует с тем, как понимал жизнь народа Довженко. Во всяком случае, мне хотелось бы думать, что это так.

«Земля» — мой любимый фильм Александра Довженко, я видел его несколько раз. Особенно мне нравится ночной танец Василя на дороге, неожиданно завершающийся гибелью героя. Здесь, как и во многих других случаях, советский режиссер был оригинален в выборе формы, необычного художественного решения. Но для Довженко поиск оригинальной формы не был самоцелью, все, что он делал, одухотворено подлинным человеческим чувством, холодная рассудочность не была ему свойственна. Он искал замену стереотипам — и это ему удавалось.

Если говорить о наследии Довженко, то оно, видимо, живет и продолжается в поэтическом направлении современ-

ного советского кино. Это одна из самых важных и устойчивых тенденций в русской культуре вообще, одно из тех явлений, которые бросаются в глаза человеку с Запада. Страстный лиризм русских художников, ощущающих себя поэтами жизни, проявлялся и проявляется в самых различных областях творчества. Александр Довженко был поэтом в кинематографе.

Клаус Эдер
(ФРГ)

Молодое поколение Федеративной Республики Германии 50-х годов, к которому я принадлежал, воспитывалось в крайне мещанском, бужуазном духе. Молодежь рассчиталась за это, когда в мае 1968 года попыталась поднять восстание. На смену потребительскому пониманию искусства пришло политическое. Мы открыли для себя Эйзенштейна и Пудовкина, «Арсенал» Довженко, Александра Медведкина и его кинопоезд, а затем революционное кино Латинской Америки. Открытия продолжались: человек, поставивший картину «Земля», в самый разгар второй мировой войны снимал нужные тогда документальные ленты о войне. Это казалось нам образцом политического подхода, который и мы в конце 60-х — начале 70-х годов требовали от искусства. Мы были настолько решительно и непреклонно настроены, что направили свой взгляд исключительно в сторону сугубо политических фильмов, причем на художественное их качество уже не обращали внимания. Картина о бастующих рабочих считалась хорошей, любой другой фильм — плохим. Вот как просто судили тогда об этом! Именно в такой обстановке я посмотрел «Землю». И сразу стало ясно, что нельзя отказываться от поэзии, если ты вообще намерен заниматься искусством. В то время, которое не жаловало эстетику, Довженко стал для нас учителем эстетического мастерства.

После «Звенигоры» Эйзенштейн написал о ярко выраженной в ней национальной поэзии. Чтобы выжить как художественная форма, кино должно обязательно помнить о национальном. В Западной Европе мы переживаем сейчас денационализацию сферы производства и распространения кино (кабельное телевидение, спутники связи, видеотехника и пр.). Ее результатом стала безликая, сошедшая с конвейера «продукция» — киноленты, действие которых происходит везде и нигде. Им необходимо противопоставить фильмы национальные, фильмы, наполненные национальной поэзией. Такие, какие ставил Довженко.

Йожеф Вереш
(Венгрия)

За Довженко закрепилось определение «поэт киноэкрана». Но его можно назвать еще и «политиком экрана», и, стало быть, то, что мы видим на пленке, — «поэтической политикой» или «лирой политика». Наряду с высокой художественностью идейно-смысловое содержание его фильмов — самый существенный момент творческой индивидуальности Довженко.

В каком «плотном» времени он жил! И как интересовала его эта новая жизнь, творимая у него на глазах!

Уже «Звенигора» обнаруживает основное конфликтное начало более поздних шедевров Довженко: борьбу старого и нового, отсталого и передового. В «Арсенале» и в наиболее зрелых его картинах «Земля» и «Щорс» эти конфликты заявлены в полную силу.

Знакомство венгров с фильмами Довженко не произошло своевремен-

но: в эпоху Хорти перед советским кинематографом опускался шлагбаум. Только после освобождения к нам пришли его шедевры, правда, у немых фильмов и даже фильмов звуковых, опоздавших на наш экран на полтора-два десятилетия, не могло быть такой зрительской аудитории, какая была бы сразу после их создания.

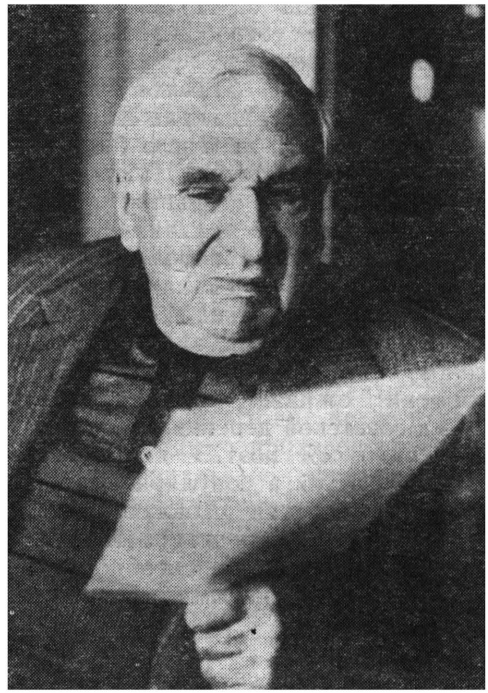
Однако высокое признание «Земли» в списке 12 лучших фильмов всех времен и народов не вызвало удивления в Венгрии. И до сих пор на экранах клубов, кинотеатров, зала венгерского киноархива «Фильммузеум» время от времени оживает эта героическая поэма советской деревни.

Сборник «Я поэт...» явился значительной вехой в популяризации творческого наследия Довженко в Венгрии. Эта книга познакомила венгерских читателей с его автобиографией, с лучшими страницами дневниковых записей, с его киносценариями. Компетентное исследование о творчестве Довженко написал Иштван Немешкюрти. Несколько лет назад издательство «Гондолат» выпустило на венгерском языке книгу Юрия Барабаша «Довженко».

Творческая жизнь Александра Довженко — открытая книга. И для нас, его учеников, его почитателей, наследие художника имеет большое значение. Незамутненность его нравственных идеалов не подлежит сомнению. Поэтому его благородный гражданственный пафос актуален и сегодня.

В подготовке материалов принимали участие А. Галушкин, Р. Корогодский, С. Крячко, Н. Кукушкин, Е. Левин, Л. Малюкова, Т. Михайлова, Н. Савицкий С. Тримбач, А. Трошин, П. Шепотинник, а также корреспонденты ТАСС за рубежом Н. Бабыкин, А. Денисович, А. Низамутдинов, Е. Савченко, С. Середа, А. Смирнов

«Поэма о море». Выбор натуры



Евг. Габрилович

Конфликт — сценарий — фильм

Беседу ведет Татьяна Дубровина

Вот и вышли наконец в свет «Избранные сочинения» Е. И. Габриловича.

Это — событие, хотя почти все вошедшее в трехтомник известно. Конечно, кое-что обновлено, другое — восстановлено. Сценарии, претерпевшие изменения в руках режиссеров, вернули себе качества произведений литературных, со своими особенностями замысла и писательского почерка. Неожиданными в чем-то явились сегодняшние острые, откровенные предисловия автора к своим вещам. Все так. Ну, а основное-то было ведь, тем не менее, и раньше знакомо — либо по фильмам, либо по печатным публикациям: киносценарии, проза, размышления об искусстве... Отчего же такое ощущение новизны?

Дело, наверное, вот в чем. Создания писателя — будто разлетевшиеся по свету дети одного отца, даже если с любым из них порознь и доведется встретиться, если по отдельности все до одного крепко придутся по душе, — все равно по-настоящему мы будем знать еще не семью, а только членов семьи, пока не увидим братьев съехавшимися вместе, собравшимися за общим столом. Лишь тогда с особой наглядностью вдруг бросится в глаза фамильное сходство и лишь тогда по-новому оттенится вся самобытность каждого из полюбившихся нам лиц.

Произведения разных лет и разных жанров именно теперь, за большим отчим столом, как никогда, явно обнаруживают и богатство неодинаковых характеров, и вместе с тем внутреннее родство в самом главном, в прочной своей основе. Каждое из них словно отбрасывает новый свет на все другие.

Раскроем, к примеру, второй том сочинений на тех страницах воспоминаний, где художник говорит: «...свершился во мне перелом». Какой же? Случилось то, после чего «я смог, — пишет автор, — сказать в моем деле, в кино, кое-что о великом времени — запинаясь, блуждая, но все же сказать».

Толчком к этому явились впечатления, которые теперь мы, читатели «Избранных сочинений» Евг. Габриловича, могли бы назвать, пожалуй, ключом едва ли не к любому произведению драматурга.

Он рассказывает, как в 1930 году жизнь свела его, приехавшего в деревню журналиста, со старым татарским крестьянином Сафутдином Касымовым, вступившим в колхоз и вскоре возглавившим правление.

«Иногда ночью я читал Касымову по его просьбе газеты, читал газетные лозунги, пытаясь растолковать их... Он ходил по избе, он думал и думал, размахивая руками. Но начиналось собрание...»

И что же? «Реплики с мест сбивали его настолько, что он закрывал глаза, облокачивался на стол, молчал. Зал шумел. К Касымову подбегали, теребили его за тулуп, ругались. Касымов молчал. Понемногу собрание затихало... Тогда, встрепенувшись, Касымов кивком головы вызывал к себе на эстраду кого-нибудь, кто сидел поближе, и начинал громко говорить с ним... Он видел перед собой человека, его бороду, овчину и сапоги, видел вздохи его и сомнения, видел вещно, как видят дом, лес, лужайку, и ответы, для которых надо было быть экономистом, инженером, агрономом, политиком, сами собой срывались с его губ. Это была самая странная агитация, которую мне довелось когда-либо слышать».

Но как раз такая «странная агитация» и стала прообразом последующего творчества самого Евг. Габриловича: «Подобно Касымову, который мог вести агитацию за колхоз лишь тогда, когда перед ним стоял человек с руками, ногами, овчиной, со вздохами, бородой, — подобно Касымову, я, столь много читавший о революции и даже уже не раз писавший о ней, увидел... революцию как бы с иной стороны, революцию, обросшую человеческим запахом, овчиной, махрой, обиходом, где есть, конечно, и Энгельс и Маркс, но есть и щи, и изба, и дрянная одежда, и рваные сапоги, и болезни, и радость, и тяжкая жизнь, и все людское, понятное людям. Я постиг вдруг мир революции, его вещность, мякоть и плоть, я понял, что мир этот — вот он, Касымов, со всем, что его составляло, с его бормотанием и страстью, которую нельзя победить. Я понял, что в революции поразителен не румянец — удивительна именно эта страсть, пробивающаяся сквозь все».

Сафутдин Касымов пал от кулацкой пули, как погибнет потом от рук классового врага герой сценария «Коммунист». Драматизм смертной борьбы непримиримых социальных сил ворвался в кинематограф Габриловича из бурного и яростного времени.

Но из самой жизни пришел в него и драматизм совсем другого рода — тот, который не исчезает, когда умолкают звуки выстрелов.

Одним из источников такого драматического напряжения стал как бы постоянный диалог двух голосов, диалог, как правило, дружественный и, однако же, высекающий ту своеобразную искру между «анодом» и «катодом», которая электризует зрительный зал кинотеатра, как некогда электризовала крестьянские собрания «странная агитация» старика Касымова. Что же это за два голоса, не прекращающие свою перекличку?

С одной стороны, явственно слышит-

ся пафос гражданственности, тот социально-политический пафос революционной эпохи, «где есть, конечно, и Энгельс, и Маркс», где есть и «газетные лозунги», подобные тем, с которыми старый Сафутдин по ночам сверял свою жизнь и с которыми — мы чувствуем это — часто сверяют жизнь и другие киногерои Габриловича.

С другой же стороны, слышен доверительный голос друга, иной раз интимный, словно вызывающий из рядов кинозала к экрану того или иного зрителя для беседы один на один и задушевно рассказывающий о жизни человека, увиденной «вещно», со всеми «вздохами его и сомнениями», во всей неповторимости и неподрумяненности личной судьбы.

«Кинематографический писатель», как он себя называет, Евг. Габрилович пришел в искусство из оперативной журналистики, и внутренняя публицистичность всегда присуща ему, однако нередко она звучит в подтексте, за кадром, становясь в разговоре с читателем и зрителем общим фоном, дающим ощущение радостной и трагически подвижнической, тревожной и многотрудной эпохи.

В «Коммунисте» и других сценариях есть и патетика высокого огня, в котором «брода нет», в них звучит гимн человеку, пробудившемуся к историческому творчеству. Таков простой кладовщик Губанов. А Губанов младший — крупный деятель науки и индустрии в созданном совместно с Ю. Райзманом «Твоем современнике»? А профессор Сретенский? Пусть тут уже не гвозди, а сложнейшие сферы современной научно-технической мысли, но драматургический принцип во многом остается тем же. Можно назвать произведение «Монолог», однако построить его так, чтобы и в нем прозвучал столь же драматичный диалог двух начал. Диалог частного и общего. Диалог отдельного человека и его эпохи. Диалог повседневного дела и мобилизующего все силы призыва. Диалог земной реальности, «святой и грешной», — и возвышенного идеала.

Не эта ли стереофония, не это ли гармоническое двуголосие определило один из сквозных мотивов всего или почти всего зрелого творчества Евгения Габриловича?

Уже в «Последней ночи» кинодраматург вглядывается в то, что просвечивает между строк революционной летописи: неброская героика простых людей — вот что оказывается в подтексте истории грандиозных политических событий, вот на что наведен фокус.

В других случаях к этому же двуединству эпохального и обыденного художник подходит с иной, противоположной стороны: уже не простое, обиходное, осязаемое проступает в подтексте величественного, а, наоборот, величественная политика светится в подтексте частных эпизодов биографии героя или в подтексте каких-либо подробностей обстановки. Так, в произведениях о Ленине, созданных в содружестве с С. Юткевичем, всемирно-историческая панорама открывается нам нередко сквозь моменты бытовые, сугубо конкретные.

«Газетный лозунг» и «все людское, понятное людям» (если вернуться к обозначениям, мелькнувшим в эпизоде воспоминаний о колхознике Касымове) вступают в кинодраматургии Евг. Габриловича в разные соотношения. Иногда кровоточащая реальность и пламенная публицистика предельно сближаются самим временем — таков горький и гневный сценарий военной поры «Человек № 217». Иногда (например, в «Начале», написанном вместе с Г. Панфиловым) художественно анализируется прежде всего «людское» — индивидуальный характер; а иногда

(скажем, в «Странной женщине») сценарий отчасти приближается к животрепещущему проблемному очерку на волнующую всех нравственную тему. Но в любом случае драматизм произведения подсказан диалектикой самой жизни.

Разнообразны конфликты, выражающие такую диалектику. Сравним, например, «Мечту» и «Машеньку»: хотя и там и тут утверждается связь частной жизни с жизнью общей, но как отличается один конфликт от другого.

В «Мечте» эта частная жизнь выявляет всю несостоятельность того «частного», что связывается с понятиями частная лавочка, частная инициатива, частный доходный дом, — и пути личного счастья сплетаются с путями освобождения от иллюзий обманчивого мира частников. Трогательная до слез история надежд и прозрений вчерашнего «маленького человека» выводит аудиторию далеко за рамки «газетных лозунгов» в область «людского, понятного людям».

Это «людское» господствует и в «Машеньке», но на основе совсем другой коллизии. Сопоставление двух стихий — «официальной» и частной — здесь впрямую определило некоторые грани драматизма. «...Собрания, брат, это одно, а жизнь — другое», — бросает один из персонажей сценария. Правда, отрицательный. Автор, в противоположность ему, не сталкивает «собрание» и «жизнь». И вместе с тем он мудрее своей героини — юной, поэтичной, несмотря на всю прозаичность окружающего ее быта, но в чем-то еще наивной, теряющейся, оттого что реальные будни осложнены всевозможными шероховатостями и неожиданностями, но затем насколько же они богаче, индивидуальнее, живее, чем иные возвышенные квинтэссенции! Нет, «жизнь» не враждебна «собранию», разные стороны окружающего связаны между собой неразрывно. Однако — не бесконфликтно. Только конфликт тут — не традиционный, вовсе не связанный со сражением «не на живот, а на смерть», хотя не менее глубокий и волнующий.

Жизнь и нынче предлагает новые, еще не освоенные искусством коллизии. Как откликается на них кинематограф? Какие тут открываются возможности и перспективы, что подсказывает опыт мастера? Этому и была посвящена наша беседа с Е. И. Габриловичем (если точнее — беседы, потому что разговор шел не один день).

●

Татьяна Дубровина. Евгений Иосифович, как вы расцениваете сегодняшнее состояние нашего кино? Разрабатываются ли в последних фильмах новые не только по материалу, но и по форме конфликты?

Евгений Габрилович. Сейчас встречаются люди, в кругу которых как-то модно стало поговаривать чуть ли не о деградации нашего киноискусства: мол, менее острой делается драматургия, менее профессиональной — режиссура, менее разнообразной — работа актеров. Я с этим решительно не согласен. По активности поиска конфликтов кинематограф явно прогрессирует.

Всего один пример. Вот фильм «Остановился поезд» А. Миндадзе и В. Абдрашитова. О чем он? Только ли о том, что в нынешнем нашем гигантски разросшемся хозяйстве, где все сложнейшим образом переплетено, даже не такие уж большие, казалось бы, проявления развинченности то здесь, то там могут в своей сумме незаметно привести к несчастью? И об этом, верно. Но картина бьет тревогу и по другому поводу: суть дела не просто в отдельных лицах, ведь, вспомните, там и вся общественность города (это остро и ново для современного нашего

кино) выражает недовольство слишком уж непримиримым к этой разболтанности следователем. Авторами подмечена парадоксальная ситуация: одиночка может в чем-то оказаться, так сказать, «общественнее», чем подобная общественность.

Все ли в новых произведениях бывает досказано, додумано, все ли в них бесспорно? Очевидно, нет. Фильмы вызывают порой острые дискуссии, и это нормально. Путь к зрелости всегда непрост. Важно только, чтобы новаторские поиски и пробы шли в русле лучших традиций нашего искусства — честного, социально острого. В этом смысле показательно, как свежо, во многом неожиданно прочитан конфликт горьковской пьесы в картине Г. Панфилова «Васса». Хорошая работа. Серьезная работа.

Есть, конечно, у нас и пробелы.

Скажем, мало пишется сценариев в расчете на известного, популярного актера. А ведь, заранее зная возможности исполнителя, можно гораздо глубже и тоньше разработать конфликт будущей вещи. Я до сих пор жалею, что написал всего один сценарий для Раневской — «Мечту». Наше сотрудничество могло бы быть очень плодотворным: мы во многом одинаково смотрели на задачи искусства.

Все еще недостаточно внимания уделяется занимательности, авторы подчас отказываются от нее, мотивируя это «новаторством» своего взгляда на мир. Между тем фильм, каким бы он ни был формально изысканным, обязательно должен быть увлекательным, драматичным. Я не призываю, конечно, исключительно к драматизму детективов и погонь, это может быть и драматизм мыслей, споров, чувств.

Порой кинодраматурги пренебрегают тщательным прописыванием ролей. Ограничиваясь проблемным стержнем, они забывают о создании сценических и экранных «подпорок», которые помогли бы актеру в выявлении драматизма действия — а тем самым сделали бы более выпуклым и конфликт вещи в целом.

Т. Д. Вы упомянули о «драматизме детективов и погонь». В книге «Четыре четверти» у вас не без юмора описано собственное давнее участие в качестве корреспондента уголовной хроники в опасной операции захвата преступников. И вот вопрос. В детективных повестях часто встречаешь в устах вздыхающего следователя, прокурора или оперативника такое трафаретно правильное рассуждение: наступят-де лучезарные дни, когда отомрут многие милицейские и судейские профессии... Надо надеяться — со временем зла станет меньше. А станет ли меньше острых конфликтов? Не относится ли сказанное об угрозыске и суде в какой-то мере и к профессии «конфликтоискателя», не будут ли терять свой хлеб кинодраматурги? Если говорить серьезно, то ведь и у настоящих художников раздумья о судьбах драматизма в жизни и на экране или в книге включают в себя такую мысль: в налаженных буднях труднее увидеть захватывающие конфликты для художественных произведений, чем во времена сломов, взрывов, переворотов, битв. Доведи мы эти рассуждения до логического конца — получится, что в обществе будущего, обществе гармонии драма как искусство, построенное на конфликте, обречена на гибель! Не вернее ли будет сказать, что и гармония может быть источником конфликта? Не утопическая идиллия, а именно гармония, динамичная, активная, развивающаяся — ведь жизнь движется противоречиями. Можно ли сводить драматические коллизии только к столкновению в конечном итоге полярных социальных сил? Ведь, помимо борьбы людей или классов, есть и бу-

дет постоянная борьба новых и устаревающих тенденций...

Е. Г. На мой взгляд, в суждениях, о которых вы говорили, происходит своего рода аберрация: счастье отождествляют с материальным благополучием, а это далеко не идентичные вещи, они могут вовсе не совпадать. А конфликтность — это свойство, внутренне присущее человеку, как и стремление к счастью. Меняется экономика, политика, психология людей, но жизнь от этого не становится более гладкой. Не существует отдельно «бога» и «демона»: разрешается один конфликт — изнутри вырастает другой. Изнутри! Это и есть жизнь.

Т. Д. А только ли в «сшибке» добра и зла, позитивного и негативного могут состоять драматические конфликты? Вот, например, отбирают космонавтов для длительного совместного полета, и два человека, прекрасных, умных, добрых, могут оказаться несовместимыми.

Е. Г. Это действительно возможная и интересная конфликтная ситуация. Она может быть разработана на самом разном материале. Несовместимость двух любящих, с трудом соединившихся, преодолевших для этого множество препятствий... Психологическая несовместимость людей с разными темпераментами или воспитанных в разных традициях и так далее.

Т. Д. Ну, а если взять такой, например, конфликт — до сих пор, кажется, еще не использованный. Отрицательный герой в каких-то неблаговидных целях (например, из карьеризма или других корыстных соображений) отстаивает правильную идею. И сценарист, а соответственно и зритель, должен поддаваться «антиобаянию» этого героя и поддержать верную идею, как бы абстрагируя ее от низменных мотивов, которые движут героем. Возможен ли в кино такой конфликт?

Е. Г. Надо сказать, что вы сейчас дали очень интересную тему. То есть, насколько я понимаю, вы хотите сказать, что существует герой, который несимпатичен зрителю и который объективно плох по всем параметрам, но он отстаивает интересную, верную мысль. Мне думается, это очень интересный конфликт.

Вообще мне кажется, что надо уходить от обычного понимания конфликта как некоего противостояния, которое непременно разрешится в финале: есть положительное поле и отрицательное поле, и простое их взаимодействие дает необходимый воспитательный эффект. На самом же деле постановка проблемы и ее решение должны иметь гораздо более сложные оттенки. Мне думается, что каждое новое поколение сценаристов (и этого требует вообще движение искусства вперед) в противостоянии разных сил, разных начал находит все новые и новые нюансы, связанные с процессом развития общества, нарождением новых и новых проблем. И мне кажется, что вот такой, скажем, конфликт, как вы предлагаете, чрезвычайно плодотворен, потому что он дает еще один оттенок возможного решения.

Я в последние годы пытался найти новые решения в исследовании «женской проблемы», которую мы подняли с Ю. Я. Райзманом в картине «Странная женщина», а затем я коснулся ее в сценарии «Поздние свидания». Женщина стала самостоятельной. Но существует и другая сторона этого явления. И тут, понимаете, я сам не знаю, что предпочесть. Но задача искусства заключается в том, чтобы уловить, понять эти новые процессы, нюансы в художественном рассмотрении давно, казалось бы, решенного вопроса. Конечно, женщине лучше, если она эмансипирована — ан глядишь, в чем-то и хуже.

И тут мы убеждаемся, что не всегда надо давать прямое поучение, рецепт, как жить, как действовать, но внутренняя атмосфера фильма, внутреннее его дыхание, внутренняя его жизнь подсказывают все-таки зрителю, чью сторону выбирает автор.

Т. Д. Значит, вы полагаете, что сценарист обязан не только поставить проблему, но и помочь решить ее? Есть ведь и другая точка зрения: иногда утверждают, что дело художника — задать вопрос, а не биться над его разрешением. Пусть уж там зритель сам во всем разбирается, как пожелает.

Е. Г. Я не знаю, какова ваша точка зрения, но я считаю, что существует у нас, в наших фильмах, в нашей кинематографической практике большая беда: назидательность. Современный художник всегда должен ставить какую-либо новую проблему, только тогда получается интересно. Нельзя лишь живописать обстоятельства, которые общеизвестны, говорить о тех вопросах, на которые давным-давно дан ответ. Цель кинематографа, цель искусства заключается в том, чтобы каждый раз поднимать новые проблемы, искать новые и новые конфликты и характеры. И художник — тут я отвечаю вам — обязан знать, каким должно быть решение конфликта, он обязан быть убежденным в своей правоте. Но в нашем кино часто случалось так, что в фильме ответ давался впрямую. Этот ответ ни в коем случае не должен быть назидательным, дидактичным. Надо, чтобы мы не видели перста автора, который указывает: вот это так делать, а это не так. Внутренняя человеческая и художническая убежденность, что этот герой прав, а этот неправ, должна быть выражена в тонких, даже сложных формах. А так это или не так в моих сценариях — я и сам не знаю, это уж зритель должен определить.

Т. Д. Это — о форме. А теперь — опять о сути выражаемого в сценарии и фильме. Сегодня перечитываешь сказанное нашими киноклассиками — и видишь, как многое обретает новую злободневность.

Вот Довженко:

«В угоду примиренческой гладенькой схеме, согласно которой в нашем обществе якобы отсутствует косное, вредное, драматургу осталось лишь незлобиво сталкивать хорошее с еще лучшим. Некоторые даже пытаются подвести под свой творческий «благополучизм» теоретическое обоснование: «Нет, мол, у нас конфликтов, пусть конфликтует капитализм. Драматургия в обычном ее понимании отжила-де, слава богу, свой век и превратилась у нас во взаимное поучительство в жизненном потоке...»

«Правильно ли это?» — продолжал Довженко.

«Нет, — отвечал он, — есть у нас конфликты, есть острые столкновения, не может их не быть. Они существуют, но не в том виде, как в капиталистическом мире, возникают по иным поводам, по-другому тревожат и волнуют нас».

В наше время все это оказывается трижды злободневным — чем и вызван следующий вопрос. Нет ничего удивительного в том, что значительная часть западной кинопрессы — как правой, так и левацки-экстремистской — хотела бы видеть на нашем экране сплошной критицизм, «деконструкцию». Напряженность в мире снова возросла. Как в этих условиях для нас самих встает вопрос, с одной стороны, о неприемлемости таких рецептов, а с другой стороны, о том, чтобы не становиться на путь «благополучизма»? Каково, на ваш взгляд, соотношение острой конфликтности и задач конструктивных, пафоса жизнеутверждения?

Е. Г. Искусство широких гражданских тем не может не быть конфликтным. Я даже скажу больше, хочу, чтобы вы это отметили: каждая историческая тема, какую бы ни выбрал художник, раскрыта интересно только тогда, когда это не иллюстрация истории, а осмысление и современных проблем с помощью исторического материала. И, конечно, вне критического осмысления реальности кинематограф не может существовать. У нас в фильмах часто присутствует такая благостность и необычайная легкость преодоления сложнейших столкновений и конфликтов, которая не соответствует жизненному и социальному опыту зрителей и вызывает у них протест. Мне кажется, что отрицательные явления нашей жизни, вообще столкновения всяческие должны быть отражены очень серьезно, без всякого облегчения, поддавков. В том, что мы изобличаем теневые стороны нашей жизни в достаточной степени отчетливо, в достаточной степени сильно, — в этом ведь тоже позитивный гражданский пафос нашего искусства. Потому что обличение негативного в полную художественную силу и понимание, насколько сама эта негативность опасна, есть уже положительный момент, который предполагает желание художника внести поправки в сложные социальные, человеческие процессы, — желание, которое неизменно испытывает и все социалистическое общество в своем движении вперед.

Т. Д. Что искусство призвано обращаться к «болевым точкам» жизни — это несомненно. Но не правы ли и те зрители, которые говорят: не хватает у нас фильмов о счастье (не о борьбе за счастье, а о нем самом)? Картины про устроенность, удачу, достаток, успех — те появляются, но не о них речь. Не слишком ли мы порой боимся, что произведение, целиком посвященное радости, не омраченной тяготами, благу не только материальному, но и духовному, непременно окажется искусственно подслащенным, бесконфликтно-розовым? И не правильнее ли будет сказать, что, напротив, такое солнечное произведение, если оно искренне и правдиво, как раз и не может, никак не может быть бесконфликтным! Почему? Да потому что настоящее счастье, кроме всего прочего, обязательно предполагает и ощущение перспективы, новых горизонтов, ожидание какого-то развития, а развитие (это учил каждый студент) не происходит без борьбы противоположностей. Подлинное счастье — это всегда *начало*. Кстати, в вашем с Г. Панфиловым фильме, так и названном — «Начало», это ощущение ведь и возникает именно тогда, когда героиня убежденно говорит: «Я все могу». Пусть Паша Строганова — человек не во всем удавшейся судьбы, но ей дано остро чувствовать моменты такого счастья. Возможен ли сценарий и фильм *целиком* о счастье?

Е. Г. Да, возможен.

Такой фильм возможен, хотя нельзя, конечно, забывать о том, что дистиллированного счастья, очищенного от «бактерий» жизни, не бывает. Ему всегда сопутствуют множество явлений, которые могут оказаться и грустными. Счастье, как и жизнь в целом, тоже конфликтно, это не есть остановка на достигнутой мечте. Кроме того, это состояние не очень продолжительное: испытав счастье, человек продолжает жить и воспринимать то, чего он в момент счастья, взлета, может быть, и не замечал. И еще: счастье просто не будет ощущаться как таковое, если забыть о печали, грусти, тоске. Они подчеркивают состояние счастья и вовсе не стушевывают оптимизма.

Кстати, об оптимистическом и пессимистическом конце. У нас почему-то

иногда считается, что оптимизм — это если все удачно кончается. Это, конечно, очень наивно и смешно. Вот в «Коммунисте», например, кончается — уж грустнее трудно придумать, и тем не менее эту картину многие годы называют в ряду фильмов, имеющих самую оптимистическую направленность. А «Чапаев»? Печаль и грусть — это одни из самых главных проявлений человеческого. И устранять их из фильмов — значит убивать искусство.

Т. Д. Евгений Иосифович, новые генерации кинодраматургов, естественно, учатся у мастеров вашего поколения, но опыт предшественников стараются перенимать не механически. Времена меняются — меняются и конфликты, и герои. Как вы думаете, могли бы существовать Машенька, Василий Губанов и другие ваши герои прежних лет сегодня?

Е. Г. Это очень сложный вопрос. Недавно я готовил «Машеньку» для собрания своих сочинений. Посмотрел и очень мало исправил. Должен сказать, у меня создалось впечатление, что сейчас, конечно, трудно думать о том, что как человеческий тип может существовать такая Машенька. Мне кажется, что современные девушки уже гораздо более рациональны. Но такого рода ссылки на «генеральный тип» тоже не очень-то справедливы, потому что в жизни встречаются, вероятно, и сейчас единичные Машеньки, хотя, конечно, основная конфигурация образа современной девушки несколько иная. Хотя в сценарии это и не очень ясно видно, но замысел таков, что существует комсомолка, которая весьма поднаторела в комсомольских делах, идейно выдержанная, общественница, активистка, строгая и суховатая. Но вот приходит любовь, и в ней пробуждается то, что свойственно каждому живому существу. В общем, это еще одно доказательство тезиса, который проходит через все мои работы, что в любом человеке, как бы его ни разбирать, кем бы он ни был, какую бы он ни получил, так сказать, «полочку» в нашей общественной жизни, — в нем можно открыть все то человеческое, что есть в любом из нас. Вот тот нехитрый тезис, который можно оспаривать, но который мне очень дорог.

Что касается Губанова, то это уже образ несколько романтический, сознательно приподнятый над действительностью, хотя и он вырастает на самом реальном, самом «земном» материале, создан средствами кино глубоко реалистического.

Я хочу подчеркнуть, что когда говорят о каких-то генеральных тенденциях в данное время, в данную эпоху, то это не значит, что отсутствуют, полностью исчезли все характерные признаки прошлых лет. Но постепенно некоторые проблемы, некоторые характеры выдвигаются на первый план, а некоторые уходят — может быть, на время, чтобы снова появиться.

Т. Д. А среди самых острых проблем вы всегда видели и вопросы борьбы двух социальных лагерей, вопросы большой политики. Много работали вы над ленинской темой: «Последняя осень», «Коммунист», «Ленин в Польше», «Ленин в Париже». И каждый раз находили совершенно разные решения. Связаны ли форма каждого из этих сценариев и конфликт, положенный в основу, с теми годами, когда эти произведения появились?

Е. Г. Когда я стал подходить к ленинской теме, то я старался исходить из того, о чем только что сказал: я считаю совершенно естественным и правильным показывать, что кем бы ни был человек, ничто человеческое ему не чуждо. Это относится и к образам великих людей. Как бы ни был огромен твой герой, ты должен искать в нем и общечеловеческое, и то, что

отличает его как личность с собственным, особенным характером, с собственным образом мыслей, собственными переживаниями и собственным отношением к людям. И моя внутренняя эволюция в решении этой темы заключается в том, что я каждый раз искал все больше и больше сложностей, не только сюжетных, но и сложностей психологических, которые давали новую краску этому образу. Мы с Сергеем Иосифовичем Юткевичем пытались отразить ряд обстоятельств, которые до этого в нашей кинематографии не рассматривались. Причем чем более конфликтна была ситуация, тем лучше удавался сценарий. Ну, например, «Ленин в Польше» — это тот момент, когда началась мировая война, Ленин в тюрьме. Борьба классов, борьба с империализмом и милитаризмом — это и сегодня в планетарном масштабе конфликт острейший. Затем — «Ленин в Париже»: вынужденный отрыв от родины, эмиграция, Ленин уверен, что революция должна возродиться, когда все убеждены, что она окончена, разгромлена. Мы постарались это не только сказать на словах, но и показать, как страдает Ленин из-за ощущения своей изолированности от происходящего в России. Суть картины заключается в борьбе Ленина за партию. В тот момент, когда многие проклинали единство воли, единство управления и все, что связано с партийной дисциплиной, — в такой момент этот человек говорил о том, что победа возможна только при том условии, если будет сильная партия. Он, совершенно одинокий, казалось бы, человек, с десятком или чуть более своих приверженцев, окруженный политическими врагами и видевший разброд в рядах единомышленников, остается верен принципам рабочего класса. Почему мы именно в последние годы выбрали эту тему? Потому, в частности, что сейчас на Западе мы видим примерно ту же ситуацию: борьбу людей, стоящих за партию ленинского типа, с теми, кто отрицает ее как необходимый элемент революционного движения. Потому нам казалось, что сейчас самое время поднять этот вопрос. Так на примере истории партии мы обращаемся к проблемам современного рабочего движения.

Т. Д. А влияет ли восприятие публикой предыдущего фильма на поиск конфликтов для новых картин?

Е. Г. Я бы сказал, что у меня не очень влияет. Потому что мне каждый раз кажется: что-то уже кончено, что-то отработано, нужно искать нечто новое.

Начинал я, когда политический конфликт решался в глобальном противостоянии двух миров, но и тут мы с режиссерами эти два мира, два начала пытались индивидуализировать, разветвить на отдельные, разные человеческие образы.

В «Машеньке» впервые была выведена такая лирическая фигура, в которой, казалось бы, не было ничего выдающегося. Телеграфистка... По тем временам это было совершенно необычно. И ее личный конфликт столь не похож на обычный конфликт, когда девчонка полюбила парня, а парень ей изменил. А мы попытались сделать так: доминантой является как будто бы их роман, а на самом деле — новые отношения, как бы исходящие из таких внутренних переживаний, которые связаны с оценкой общественной роли близкого тебе человека.

И вот, если вы проследите проблематику моих сценариев, вы увидите, что я все время старался искать новые и новые сферы. Так я пришел, скажем, к женской теме — думаю, одним из первых. Так я пришел к ряду проблем, трактующих искусство, как в панфиловских фильмах. И каждый раз,

кончая картину, я думаю о том, что может заинтересовать зрителя в дальнейшем. И не всегда попадаю в цель. Картины, которые мне кажутся интересными, порой проходят незаметно, а те, что — мне казалось — пройдут незаметно, смотрятся со все более возрастающим интересом. Вообще это нарастание интереса к тем или иным кинолентам очень любопытно было бы проследить.

Вот история с фильмом «В огне брода нет». Картина прошла совершенно незамеченной, как одна из рядовых, а потом начала набирать силу, ее почему-то приняло студенчество, а молодые люди в театр Повторного фильма просто толпами стояли. Что в ней? Почему это?

Или, например, «Урок жизни». При появлении — огромный интерес, но затем — я сам чувствовал — картина исчезла совершенно, была забыта. Почему? Хотя там конфликт тоже как будто был абсолютно современным. Так что проблема интереса к конфликту, выбору его очень сложна. Иногда выбираешь правильно, зритель начинает идти, а затем интерес постепенно меркнет. И наоборот.

Кстати, здесь имеет огромное значение телевидение. Подчас фильм проходит неважно, а потом его покажут по телевидению — и вдруг новый интерес, опять бегут в кинотеатр.

Т. Д. Вы работали с крупными режиссерами, очень разными. Влияет ли своеобразие творческой личности постановщика не только на общее художественное решение уже найденного конфликта, но и на сам выбор конфликта?

Е. Г. Да, я работал со многими режиссерами. И действительно, каждый раз учитывал творческий облик и интересы каждого. То, что интересно в сценарии для Юткевича, совершенно неинтересно для Райзмана, и то, чего жаждет Райзман, предположим, — абсолютно не интересует Юткевича. Естественно, что, работая над сценарием с самого начала с режиссером, я не могу не считаться с этим обстоятельством.

И выбор конфликта, и выбор материала и даже героя всегда должны учитывать интересы, вкусы, намерения постановщика. Но это не значит, что этим можно ограничиваться. А готовя свое произведение как литературное, нужно снова его пересмотреть с точки зрения своей собственной.

Вот поэтому я ратую за то, чтобы не сливать оценку сценария с оценкой фильма. Нужно видеть: то-то и то-то сделано для режиссера. Но если я публикую сценарий в качестве литературного произведения — это уже несколько иное. Это уже мое. И я уже отвечаю полностью за то, что там есть.

Я вообще считаю, что сценарий в нашей стране, в советском искусстве постепенно отделяется от фильма и становится как бы самостоятельным произведением. Это обстоятельство, мне кажется, теоретиками еще недостаточно исследовано. Можно это доказать и на примере моих работ. Поначалу считалось, что сценарий совершенно сливается с картиной, разделяет ее судьбу и как бы перестает существовать после того, как картина сделана. Это мы с вами знаем. Но постепенно сценарий начинает эмансипироваться. Он как бы все дальше и дальше уходит от фильма. Поэтому в данный момент мы имеем право рассматривать отдельно фильм и сценарий, по которому фильм поставлен. Сегодня сценарий — это самостоятельное литературное произведение, со своими специфическими особенностями. В моем трехтомнике я эту мысль хотя и отдаленно, но все-таки провожу. Таким образом, перестает существовать вечный спор о том, кто в кино

первый, кто второй. Раз сценарий существует отдельно, значит, и говорить о нем можно отдельно, судить его, писать критические статьи о нем. Это необходимо делать потому, что в процессе производства сценарий обязательно видоизменяется по ряду причин: по производственным возможностям, по состоянию погоды, даже по настроению актера и т. д., и т. п. По целому ряду обстоятельств он видоизменяется, и далеко не всегда к лучшему. А между тем, считая, что сценарий сливается с картиной, судят о работе сценариста только по картине. Это неправильно, несправедливо и, думаю, должно быть изменено.

В первый период моей работы в кино (и, кстати, я не изменяю этого в новых публикациях) я подчинялся инерции так называемого «сценарного письма». В то время говорили не «писать сценарий», а «записать сценарий». А позже, видя, что картина ушла от моего варианта, даже если ее делали великолепные режиссеры, что многое из задуманного в сценарии не осуществлено, я постепенно стал приходить к мысли, что надо писать сценарий уже как отдельное литературное произведение, и я считаю себя не только кинематографистом, но и писателем. Кстати, молодое поколение сейчас в большинстве случаев пишет именно так, то есть не сценарной записью, а как самостоятельное литературное произведение. И когда встречаешь упреки со стороны студии в том, что это «слишком литература», надо уметь защищаться.

Т. Д. Случалось ли у вас, что неожиданное режиссерское решение вносило новые краски в решение конфликта?

Е. Г. Это бывало очень часто. И должен вам сказать, что в этом отношении я не присоединяюсь к обычным сетованиям сценаристов, что, мол, режиссер все испортил. Такое бывает тоже нередко, но бывает и так, что режиссер находит такие интересные решения, которые тебе и в голову не приходили.

Недавно я пересматривал «Человек № 217». В конце картины там проводят пленных по Москве. Это Михаил Ильич Ромм придумал. У меня кончается по-другому: героиня попадает в вагон поезда, который везет на Родину тех советских людей, которые побывали в неволе, в плену. Это калеки, умирающие люди. И вот, готовя собрание сочинений, я смотрел и сравнивал: идти ли тем путем, который предложила режиссура, и дать в литературном варианте тот финал? На этот раз мне показался интереснее финал литературный: грустнее, и в то же время в нем — правда.

Т. Д. Евгений Иосифович, последний вопрос к вам — уже не только как к художнику, но и как педагогу, наставнику многих начинающих авторов. Я понимаю (да это, собственно, стало уже общим местом), что писать талантливо, как и жить талантливо, научить нельзя. И все же...

Вот, допустим, во ВГИКе на сценарном или режиссерском факультете студент учится мастерству. Чтобы помочь ему точно, грамотно, по законам искусства осуществить свой замысел, для этого давно существует детально разработанная методика. Но вот как его лучше нацелить, «навострить» на поиск самого этого замысла? Возможна ли и тут своего рода методика, некая система тренировки? Как воспитать умение нащупать в жизни важный, интересный конфликт?

Е. Г. Когда говорят: «изучать жизнь», — это звучит общо и пышно. И все-таки профессионально, художнически вглядываться в окружающее, уметь наблюдать и во всем, что слышишь и видишь, находить какие-то,

пусть крошечные, зачаточные, элементы будущего кино, будущих конфликтов — необходимо. Основной инструмент кинодраматурга — именно этот пристальный, проникающий взгляд.

Ну, а если говорить конкретнее, то, мне кажется, есть два основных пути поиска кинематографических коллизий.

Первый — ухватить конфликты, лежащие, в общем-то, на поверхности, зримые, но доселе почему-то не замеченные и не отраженные в искусстве.

А второй — исследовать процессы глубинные, спрятанные. Чтобы добраться до них, кинодраматург должен обладать одним непременным качеством: умением говорить с людьми. Не просто судачить (хотя и это иногда может дать материал для сценария), а вызывать человека на откровенность. Это как бы интервью, но в то же время и не совсем интервью.

Т. Д. А можно ли этому научиться и научить?

Е. Г. Ну, в какой-то мере, наверное, можно, хотя многое тут зависит и от природного обаяния, тонкости, ума. Важным подспорьем здесь может и должно стать знание и понимание психологии — у одних это как бы врожденное, интуитивное, другим следует над этим потрудиться. А главное — необходима искренняя доброжелательность. Сколько-нибудь фальшивое «подыгрывание» собеседнику только заставит его замкнуться. Надо каждый раз тщательно готовиться, чтобы создать нужную психологическую обстановку, чтобы тебе верили. Ведь речь идет не о «хитром» выспрашивании, а о том, чтобы заставить людей по-настоящему раскрыться.

Я заметил, что, когда начинаешь задавать человеку вопросы, сперва он, как правило, говорит то, что общепринято. В искусстве это может обернуться тривиальностью. И только по мере того, как разговор становится задушевнее, горячее, интимнее, человек открывает вам нечто драгоценное, неповторимое. Таким образом можно уловить не только чисто психологические тонкости, но и по-новому увидеть проблемы политические, производственные, экономические. Например, такое явление, как героизм, — это всегда клубок конкретных, сложных, разных, в каждом случае новых человеческих чувств и отношений, связанных с напряженными противоречиями и конфликтами — тоже неодинаковыми.

И еще: в процессе поиска конфликта многое зависит от чтения. Для меня не читать — значило бы не жить. Кинодраматург обязан читать много! Конечно, я не имею в виду, что надо непосредственно переносить на экран прочитанное, скажем, в газетной статье или книге. Чтение не подсказывает сюжеты буквально, оно наталкивает на них путем ассоциаций.

Вообще буквализм и реализм — разные вещи. Часто кинематографисты, особенно начинающие, под сбором материала понимают дотошное изучение механики и технологии того дела, которым заняты герои: на каком станке изготавливается та или иная деталь, в чем суть какого-нибудь научного открытия?.. А для художественного кинематографа это, как мне кажется, не слишком существенно. Во всяком случае, сам я перешел к условному обозначению таких подробностей (скажем, в «Твоем современнике» или в «Монологе»), чтобы чисто технические процессы не подменяли процессов человеческих.

Но, разумеется, все это — только личный опыт, не более. Дорогу в искусство каждый прокладывает по-своему. Хочется пожелать в этом успеха новым поколениям кинематографических писателей.

Михаил Ромм. **Избранные произведения в 3-х томах.** М., «Искусство», 1980—1982.

Можно было заранее предсказать, что выход трехтомника Михаила Ильича Ромма станет событием для всех истинных ценителей кинематографа. Его престиж как теоретика и практика, как человека и мыслителя столь непреложен, что издание это не могло обмануть ожиданий.

Непросто было скомпоновать столь разнообразный материал. Здесь и публицистика, и эссе, здесь портреты и воспоминания о выдающихся деятелях кинематографа, рассуждения о собственном творчестве, выступления, газетные статьи, сценарии, лекции. Ромм — гражданин, режиссер, сценарист, педагог, литератор — ни на минуту не оставляет читателя равнодушным. И какая широта взглядов! Какая образность, какая концентрация мысли, какой язык!

Трехтомник построен так, что мысли автора развиваются от статьи к статье органично, без скачков и ухабов. Читать книги не только очень интересно, но и удобно. В том, как они изданы, чувствуется любовь и уважение к наследию Ромма, понимание его ценности, его значения для кинематографа.

Читатели, несомненно, оценят труд составителя И. Б. Кузьминой и комментатора В. С. Листова и будут им благодарны. Но сейчас — о самом главном. О содержании.

Многое из того, что мы читаем в трехтомнике, было опубликовано раньше — в периодике, в сборниках, в хорошо известной книге «Беседы о кино». Но не правда ли — очень часто по прочтении многих работ Ромма мы расставались с ним раньше, чем хотелось бы; с умнейшим и интереснейшим собеседником хорошо бы продолжить беседу, а она уже кончилась.

Собрание сочинений, которое мы получили теперь, дает ощущение полноты.

Конечно, я знаю, что литературное наследие Ромма представлено здесь далеко не исчерпывающе: есть еще много работ, имеющих большую ценность. Их хочется видеть изданными. Сохранились и устные рассказы Михаила Ильича на магнитофонной пленке. Это — подлинные шедевры. Разумеется, перенесенные на бумагу, они потеряют часть своей прелести, но, я уверен, не утратят главного, самого характерного — бесподобной меткости наблюдений, образной точности, разнообразнейших оттенков юмора, глубины ощущения добра и правды.

В том, что такой опыт практически лишен риска, убеждает трехтомник: на его страницах то и дело встречаешь осколки этих устных рассказов как попутное, но не случайное воспоминание, как наглядный пример, как исходную предпосылку замысла или решения. И это читается, да еще как читается!

Похоже, что стихия устного рассказа во многом определяла писательский стиль Михаила Ромма. Есть люди, которые лучше пишут, чем говорят. Есть люди, которые говорят лучше, чем пишут. Ромм, думается, принадлежал к тем редким талантам, которые пишут, как говорят. А говорил он великолепно!

Он знал за собой эту силу и относился к ней как должно, как положено человеку относиться к своим достоинствам: трезво, здраво и по мере возможности иронично.

«Рассказывать я любил всегда, — пишет он в предисловии к незавершенной книге «14 картин и одна жизнь». — Однажды мой покойный брат Саня, Александр, прелестный и умнейший человек, слушал меня и хохотал, — а хохотать он любил до слез, до икоты. Потом, перестав смеяться, он внимательно посмотрел на меня и сказал:

— А знаешь, какой у тебя основной, решающий талант? Ты разговорщик... Главное твое дарование — это язык. Ты, брат, просто великий трепач.

— Неужели великий? — сказал я.

— Ну, выдающийся...

Я был польщен» (т. 2, с. 92).

Конечно, и трезвость, и здравость у Ромма были своеобычные. А уж про самоиронию и говорить не приходится. Всегда казалось, что он не может и не хочет относиться к себе слишком серьезно. И это читается чуть ли не в каждой строчке его сочинений. Сколько симпатии, уважения к тем, кто много ли, мало ли, но работал с ним, сопутствовал ему, сколько восхищения теми, кто помогал словом или делом или просто своим присутствием рядом.

Ромму дважды в жизни посчастливилось видеть Ленина. Он рассказывает об этом в связи с работой над образом Владимира Ильича в своих фильмах. Эти воспоминания поражают лаконичностью и правдивостью — только то, что видел, что сохранила память. Ничего не придумано, не приукрашено, но при этом точно схвачены важные детали поведения великого человека.

Вспоминая о столь знаменательных для себя событиях, Ромм и тут находит место для иронии над собой. Ромм-режиссер посмеивается над Роммом — молодым красноармейцем, случайно попавшим в роту дезертиров, над Роммом-студентом, продающим в Колонном зале литературу, чтобы получить право на паек. Так рассказывать о себе может далеко не каждый, а только умный, веселый и уважающий себя человек, которому, как всякая пошлость, претит выставлять себя самого в героическом свете.

В этом весь Ромм. Остроумный, душевно веселый и светлый!

Он был блестящий полемист и умел острым словом, меткой репликой, сильным аргументом разить не только глупцов и бездарей, но и таких мощных оппонентов, как Вишневский и Эренбург. Образцы роммовской полемики читатель найдет в этом сборнике и, я уверен, получит удовольствие от того, как умел спорить этот удивительный человек. Как умел он обнаруживать и обнажать противоречия и перехлесты в позициях своих противников, как страстно, убедительно и остроумно опровергал их.

Впрочем, и сам Ромм увлекался и допускал перехлесты. Некоторые его утверждения могут показаться читателю слишком категоричными и даже ошибочными. Страстно веря в могущество кинематографа и в беспредельные его возможности, Ромм иронически относился к балету и опере, зачисляя их в разряд отживающих видов искусства, да и драматический театр он не очень жаловал, предрекая ему медленное угасание во времени. Но увлеченность, страстность и самые перехлесты Ромма в споре мне лично симпатичны: живой человек!

«Тот не ошибается, кто ничего не делает» — гласит поговорка, которую часто повторял Ленин. Мысль, поиск истины — тоже дело. В былые времена модно было утверждать, что художник не имеет права на ошибки. Действительно, права такого нет. Но люди, если они люди, продолжают ошибаться. Да и ошибка ошибке рознь. Толстой, как известно, кое в чем ошибался. И Гоголь. И Достоевский был не во всем прав... Не ошибались лишь те, кто повторял бесспорные, общеизвестные истины. Помню, на похоронах С. М. Эйзенштейна один товарищ начал свою речь патетическим восклицанием: «Покойник имел ошибки...» Сам этот товарищ ошибок не имел.

Не лучше ли задуматься о том, почему умные и талантливые люди, даже гении и мудрецы, иногда заблуждаются. Постараемся понять природу этих ошибок! Может быть, тогда откроется нечто такое, что будет нам полезно. Это, между прочим, тоже один из уроков Михаила Ромма, который он сам сформулировал со свойственной ему точностью. В одной из статей он писал, что художник-практик, выступая по теоретическим вопросам, создает рабочую гипотезу, которая помогает ему осмысливать и направлять свою практическую деятельность, а задача критика — следить за внутренним развитием худож-

ника. Для меня, подчеркнул Ромм, это самое дорогое, потому что рабочая гипотеза помогает работать, помогает оставаться по мере возможности живым.

Как просто, как ясно и как глубоко! Оставаться живым.

Вы читаете его статьи, воспоминания, записи лекций и выступлений — и легко находите необходимые «красные нити», излюбленные темы, постоянные мотивы его размышлений. И вскоре отчетливо видите, что он все время держит в уме одну из простейших и сокровеннейших истин: искусство — это движение, бесконечный путь, изобилующий резкими и порой неожиданными поворотами. Как сама жизнь.

Немногие режиссеры поколения Ромма сумели подобно ему своевременно уловить, обдумать и оценить решительное обновление драматургии кино на рубеже 50—60-х годов. Немногие смогли подобно ему по горячим следам почувствовать «смену вех» в режиссуре и в актерском исполнении, искать новые приемы в области монтажа, построения мизансцен. Надо было все это не только фиксировать и оценивать, но и самому меняться, расти, корректировать свой курс, не упорствуя ни в заблуждениях, ни в былой правоте. И опять-таки Ромм являет собою лучший пример такого подвижничества — не на словах, а на деле. Как скромно, как строго, как требовательно оценивает он в своих статьях многие ранние свои достижения. Иные целиком отодвигает в прошлое, в историю, иные и вовсе отрешает от большого, серьезного искусства. Как мужественно оценивает он свои ошибки и естественные издержки в оценках. Читая об этом, понимаешь, что без такой рано начавшейся и ставшей постоянной духовной работы, без такого самоанализа, без такой самокорректировки не могла бы родиться после «Пышки» и «Тринадцати» великая дилогия «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году», а после них — «Мечта» (которая, кстати, тоже не избежала его укоряющих оговорок). Не могли бы возникнуть под занавес его жизни такие молодые, исполненные глубокого понимания современности фильмы, как «9 дней одного года» и великое его творение — «Обыкновенный фашизм».

Как преодолеть инерцию стиля, испытанного и всегда оправдывавшего себя, инерцию успеха, подлинного или мнимого? Вот вопрос вопросов для Ромма. И он ищет новую проблематику, новых героев, новые идеи. Прислушивается к ним, приглядывается к документальной стихии в искусстве, ловит, как чуткий сейсмограф, пульс нашей планеты.

Порой создается впечатление, что Ромм охотней и чаще взывает к переоценкам ценностей, чем к верности устоявшимся принципам. Однако обмануться на этот счет может только очень поверхностный читатель. Ромм был последователен, можно сказать, несгибаем в принадлежности к своим основным идейным и творческим установкам, что не забывал подчеркивать. Касалось это, в первую очередь, его понимания искусства. Социалистического искусства вообще, кинематографа в частности. Об этом он писал и говорил с присущей ему страстностью и определенностью как о принципах, без которых вообще невозможно говорить о настоящем творчестве.

Ромм изначально и до конца исповедовал искусство, полное простоты и ясности, высокой гражданственности и человечности. Многие из нас, я знаю, охотно подпишутся под этим кредо, и многие из нас, по мере сил и таланта, стараются ему следовать. Но мало кому удавалось так наглядно, так дерзостно испытать себя на верность ему. Я имею в виду прежде всего ленинскую дилогию.

Ромм гордился ею, понимал ее значение, ее место в истории советского и мирового кино, самые вдохновенные статьи трехтомника прямо или косвенно связаны с постановкой фильмов о Ленине.

Сейчас нам многое ясно. А ведь тогда, в 1937 году, он был по сути первым, кто в нашем кинематографе вслед за Эйзенштейном начинал Ленинниану. Он шел путем непроторенным, он был первопроходцем в освоении важнейшей и ответственнейшей темы, которую до него никому еще в звуковом кинематографе не довелось решать. Читая статьи, замет-

ки и воспоминания Ромма, посвященные созданию фильмов о Ленине, понимаешь, какую титаническую работу проделали Каплер, Ромм и Щукин, чтобы воплотить на экране образ великого человека, какими принципами руководствовались, какие задачи ставили.

«Идея была наша в том, — пишет Ромм, — что мы все равно не сможем раскрыть философию Ленина на протяжении сценария, его жизнь была слишком крупная и разнообразная, но есть одна безусловная задача — это будет человек, достойный любви» (т. 2, с. 173).

Такой замысел мог показаться несколько приземленным, сужающим значение образа. Однако дальнейшая практика показала, что роль Ленина удавалась только тогда, когда авторы фильма или спектакля создавали образ Ленина-человека.

И это понятно. Кинематограф не может раскрыть всю глубину ленинской философии — это не его область. Чтобы действительно постигнуть философию Ленина, нужно обратиться к его философским трудам. Чтобы понять Ленина-политика, нужно изучать историю. Если нужно создать памятник из бронзы — скульптор справится с этим лучше, чем актер. Сила искусства вовсе не в том, чтобы подменять собой философию или политику. У него свои задачи, свои функции в жизни человеческого общества, главная из которых — я в этом уверен — формировать идеалы. Важность и необходимость этой функции трудно переоценить. Зритель, полюбивший Ленина, очарованный его человеческой красотой и содержательностью, поймет и величие его идей, захочет пойти за ним, отдать свою жизнь делу, за которое он боролся. Вспомним лучшие наши картины. Их влияние на нас было так велико потому, что мы полюбили Чапаева и Максима, Машеньку и профессора Полежаева. Они, эти герои, вошли в сознание нашего поколения и формировали наши идеалы. Неоценимое значение имели для нас ленинские фильмы Каплера, Ромма и Щукина именно потому, что мы полюбили Ленина. Так, и только так осуществляется, по-моему, воспитательная роль искусства.

То, что совершили Каплер, Ромм и Щукин, не под силу холодному расчету. На это нельзя подрядиться. Здесь нужны горячее сердце, талант и отвага. И глубокое понимание природы ленинского обаяния.

Ромм увлекательно рассказывает, как крупицу за крупицей они с Борисом Васильевичем Щукиным собирали материал.

Щукин не был похож на Ленина, но природа щукинского обаяния была «ленинской», пишет Ромм, «ибо это было обаяние яркого и светлого ума» (т. 2, с. 196). Прочитав воспоминания Горького о Владимире Ильиче, Ромм вдруг «почувствовал, что о Ленине можно писать как о человеке, а не как о небожителе». «Разумеется, — подчеркивал Ромм, — Щукин твердо через все эпизоды проводил сквозную линию образа: Ленин с железной волей вел партию к Октябрьскому восстанию, был погружен в беспрерывную работу, добивался торжества главного дела своей жизни. Эту сквозную линию Щукин искал в каждом кадре.

Но где найти то обаяние, которое заставило бы зрителя не только уважать великого человека, преклоняться перед его гением, но и полюбить его душой? Полюбить можно только человека понятного, близкого, в чем-то равного тебе. Если человек бесконечно выше тебя, ты можешь на него молиться, как на бога, обожать его, трепетать перед ним, но не любить. А мы хотели, чтобы образ Ильича на экране вызывал всенародную любовь» (т. 2, с. 201—202).

Конечно, надо было обладать душевной отвагой и страстной убежденностью, чтобы так трактовать образ Ленина, особенно в те годы, когда в умах множества людей предпочтение отдавалось вождю из бронзы.

В искусстве вообще, а особено в таких произведениях, как фильмы о Ленине, очень важную, пожалуй, решающую роль играют масштабы личности режиссера и исполнителя. Существует мнение, что если велики масштабы явления, то и фильм будет значительным. Это мнение глубоко ошибочно. Конечно, масштабы явления немаловажны — они поражают художника и вдохновляют его на глубо-

кие размышления, на серьезные поиски. Но если души авторов мелки, фильм, даже на самую великую тему, не станет великим.

Все картины Ромма, и удачные, и те, которые он считал не вполне удачными, несут на себе печать его индивидуальности. Но кроме ленинских фильмов, ставших классическими, есть еще один, в котором личность Ромма выразилась не менее полно. Я имею в виду «Обыкновенный фашизм». Это великий фильм, мудрый, добрый и гневный. Немало лент, разоблачающих фашизм, было сделано различными кинематографиями мира после второй мировой войны. Есть среди них и замечательные, но фильма такого масштаба, такой страстности и глубины нет. Ромм говорил от имени народа, который взял на себя боль и страдания угнетенных стран Европы, от имени тех, кто ценой невиданных жертв добился победы над фашизмом — самым отвратительным и позорным явлением нашего века. «Как-то я сидел в компании сравнительно молодых людей, — вспоминает Михаил Ильич. — Старшему из них был 31 год, младшему — двадцать три. Зашел разговор о фашизме... И оказалось, что молодежь, родившаяся перед самой войной или незадолго до нее, понятия не имеет, что такое фашизм в самом существе своем. Война для них — далекое воспоминание детства, прошлое их отцов, война ушла куда-то очень далеко. Они, конечно, много слышали и читали о фашизме, но не всему до конца верили из того, что слышали и читали. И их удивило мое волнение, страсть, с которой я говорил о фашизме. Они не придавали большого значения фашизму, вернее сказать, они считали его мертвым, а некоторые даже склонны были считать, что в разговоре о фашизме много преувеличений» (т. 2, с. 296—297).

И Ромм понял: создания антифашистского фильма требует от него время. Это его долг перед молодежью, перед людьми всего мира.

Как всегда ярко, Ромм описывает историю создания «Обыкновенного фашизма», трудности, с которыми он встретился, попутно делится опытом, рассуждает об особенностях жанра, о своем собственном подходе к монтажу такого рода фильмов. В статье много мудрых наблюдений и мыслей, позволяющих читателю глубже понять, как складывался, рождался поистине грандиозный замысел, как добивался художник его осуществления.

Люди моего поколения помнят, с каким волнением и благодарностью принял советский народ этот фильм, триумфально прошедший по экранам мира. Это был обвинительный документ, он убедительно показывал, что такое фашизм, и предупреждал об опасности его возрождения, он разоблачал суть нацистской идеологии и те пути, по которым бациллы расизма проникают в души людей, разрушая и калеча их.

Нельзя без волнения читать описание премьеры фильма в Германии, в Лейпциге, на международном фестивале документальных фильмов. Ромм с волнением ожидал, как отнесутся к его фильму немцы, поймут ли его. Поняли. Поняли и в ГДР, поняли и в ФРГ. Ромм был счастлив. В некоторых странах Европы «Обыкновенный фашизм» стал обязательным в программе обучения старших школьников. Правда, сейчас, в наше время, кое-кто хотел бы забыть уроки истории, сдать в архив антифашистское искусство. Появились новые претенденты на мировое господство, которые берут на вооружение знамя Адольфа Гитлера — оголтелый антикоммунизм. Для нас картина Ромма не утратила своей актуальности. Более того, она невероятно возросла. Наша молодежь должна чаще видеть этот глубокий и умный фильм, шедевр мировой кинопублицистики.

Пафос всех статей, как и всех фильмов Ромма, — оптимизм, вера в величие человека, в его способность мыслить и творить добро. Он не любил хлюпиков, всегда был энергичен и весел. Во многих статьях трехтомника он называет себя везучим, счастливчиком. Между тем его жизнь, его творческая деятельность отнюдь не были безоблачными, и это видно, хотя Ромм о своих злоключениях говорит вскользь. Были и обиды, и огорчения, были несправедливости. Его огорчали хамство, расхлябанность, безделье, нежелание думать. Огорчали и собственные неудачи, а они

были: не все его фильмы отвечали высоким требованиям, которые он к себе предъявлял. Сколько раз мне доводилось видеть его негодующим, оскорбленным, растерянным. Но Ромм умел забывать личные обиды ради дела, которому служил. Он умел собрать свою волю и с удвоенной энергией продолжать работу.

И все-таки он прав, считая себя счастливым. Он всегда был окружен людьми, которые любили его, тянулись к нему не только за советом и помощью, но и за вдохновением. Вокруг Ромма существовало моральное поле, и каждый, кто попадал в его орбиту, заражался его энергией, честностью, принципиальностью и чувствовал прилив творческих сил.

Он умел примечать и приветствовать все мало-мальски талантливое, своеобразное, и всегда, до самой смерти, умел учиться у других. Он пишет, как о своих учителях, не только о тех, кого ему по рангу положено было считать учителями, — Коненкова, Голубкину, Горького, Эйзенштейна, Хачатуряна, — но и описывает урок благородства, который преподал ему Николай Шенгелая, он благодарно вспоминает об Александре Мачерете, которому полностью обязан своей карьерой в кинематографе, о Василии Ванине, работа с которым дала ему ряд необычайно ценных практических уроков. Он признателен Владимиру Скуйбину, образ которого стоял перед глазами создателей фильма «9 дней одного года». И Герману Лаврову, чьи изобретательность и мастерство оказались для него, Ромма, «настоящей находкой», и фотографу Борису Балдину, благодаря которому он, Ромм, узнал кое-что новое о себе самом. И, конечно же, Щукину, которого Ромм с гордостью называл в числе своих учителей.

Не в этом ли секрет исключительности педагогического таланта Ромма? Только человек, способный так неустанно и благодарно учиться, способен так доходчиво, так красиво и мудро учить других.

Весь третий том отдан педагогическому наследию Ромма. Разумеется, этот материал более специфичен — он рассчитан прежде всего на людей, причастных нашему делу. Но ни секунды не сомневаюсь, что любому настоящему любителю кино, даже не слишком искушенному, будет интересно и полезно прочитать все это.

Блестящая способность Ромма рассказывать обо всем, даже о самых сложных вещах, без шаманства и наукообразных изощренностей, за которыми нередко скрывается просто смутное представление о предмете, выявлена здесь с максимальной убедительностью. Третий том — живое, естественное продолжение предыдущих. Уже в них мы обнаружили ценнейшее свойство режиссера — не отделять теоретические и профессиональные вопросы от живого дела, от реальности, все время чувствовать их органическое единство. Рассказывая о своей жизни, о людях своего времени, о своей работе, он то и дело касается вопросов профессии.

Стоит, право, теперь сокрушаться, что так и не был написан учебник режиссуры, задуманный Роммом вместе с Сергеем Герасимовым. Легко вообразить, какая это была бы увлекательная и поучительная книга.

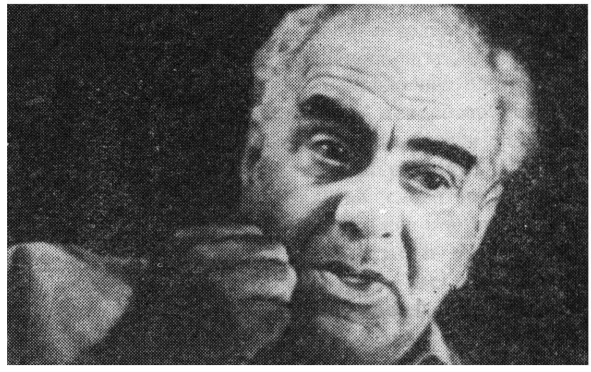
Ромм умер молодым. Не по возрасту, разумеется. Ромм умер молодым, полным надежд, планов, исканий, живого любопытства к будущему, в которое верил несмотря ни на что. Под конец жизни он особенно «стремился помолодеть» (его слова), заглянуть за кругозор своего житейского и духовного опыта. Ради этого он поставил «9 дней одного года», ради этого обратился к документальному кинематографу, сразу добившись в нем вершинных достижений.

Одна из его бесед носит заглавие: «Чтобы говорить о современности, нужно быть молодым».

Он всегда, до последнего часа, был молодым. Это самый, быть может, великий урок из его уроков.

Трехтомник избранных работ Михаила Ильича Ромма, подготовленный ВНИИКом Госкино СССР, ВГИКом, Союзом кинематографистов и ЦГАЛИ, — сгусток мудрости и огромного опыта, поразительный по яркости пример беззаветного служения своей стране и социалистическому кинематографу.

Григорий Чухрай



Л. М. Кристи

Три года назад меня попросили написать статью о Леониде Михайловиче Кристи, ему шел тогда 70-й год. Я с радостью согласился и постарался рассказать главное о человеке, которого знал четверть века, которого любил. И вот теперь, когда пришел печальный день его кончины, память возвратила мне совсем еще недавние раздумья.

...Когда уезжаешь в долгую командировку, то скучаешь не по дому вообще и не по студии вообще, а по конкретным людям. Вспоминая студию, я перебираю в памяти радостные минуты общения, дружеские встречи, профессиональные споры, отложившиеся на сердце. Так вот, суждения Леонида Михайловича подолгу не выходят из головы. Правду говоря, не все наши беседы заканчивались мирно, ничьей, похлопыванием по плечу, хотя наши мнения о людях и их поступках чаще совпадали. С Кристи можно было говорить откровенно, с ним именно так и только так хотелось говорить, он располагал к прямому разговору. Он любил размышлять о жизни, но чаще всего о возможностях документального кино, которому служил более сорока лет. Для него это и была жизнь.

Порой Леонида Михайловича захлестывали эмоции, и тогда он «перебирал» в оценках. Подчас судил парадоксально, но в аргументации всегда использовал свой богатый жизненный опыт и обширные познания. Его эрудиция делала положение оппонентов очень сложным. В любой затронутой им теме второй экспозицией высвечивалась внутренняя культура, интеллигентность Леонида Михайловича. Он, по-моему, был прирожденным педагогом. Я наблюдал, как тянулись к нему ученики, как они долгие годы ощущали на себе влияние яркого художника, обаяние его личности.

Работал Кристи над каждым фильмом с полной отдачей. Как истинного документалиста-публициста его волновали проблемы общества, коллектива, в котором он жил и трудился. Потому так горячо и заинтересованно, как и над фильмами, работал он в парткоме студии, в Союзе кинематографистов, во ВГИКе. Он всегда занимал активную общественную позицию и времени своего на людей не жалел.

Во время волнующей церемонии вручения Ленинской премии за документальную киноэпопею «Великая Отечественная» лицо Леонида Михайловича было счастливым. Он талантливо и честно сделал в этом коллективном уникальном кинопроизведении то, к чему шел всю жизнь. Он шел к этой награде через свои лучшие фильмы, через созданную им за многие годы документальную Ленинниану. И в своем последнем фильме «Один билет на вечерний поезд» Леонид Михайлович вновь увлеченно рассказывал о Ленине, о его удивительной, малоизвестной поездке в Петроград.

Завидна последовательность художника, оставшегося до последнего дня своей жизни верным своим убеждениям, творческим устремлениям.

Владлен Трошкин

Елена Азерникова

Двое из «поколения семидесятых»

Мирча Верою и Дан Пица принадлежат к той плеяде румынской режиссуры, которую называют «новой волной» или «поколением семидесятых», а некоторые окрестили даже «поколением вторжения». (Их приход в кинематограф был внезапным и решительным: они дебютировали в 1971 году фильмом о наводнении — «Вода, как черный буйвол».)

Любое из этих определений столь же условно, сколь и неточно. Существенно другое: сегодня молодые режиссеры Верою и Пица прочно утвердились в румынской кинематографии — и не на периферии, а на переднем крае.

Итак, их первой работой стала картина, рассказавшая о национальной трагедии — наводнении 1970 года. Ее авторами были выпускники Института театра и кино имени Караджале. Дебютанты не захотели никого выделять в титрах — они представили свой фильм как произведение коллективное.

Среди создателей фильма были, естественно, операторы, сценаристы, режиссеры; но известность все они получили позднее, когда появились другие их ленты. Сегодня имена Иосифа Демиана, Николае Мэрджиняну, Дину Тэнасе, Андрея Кэтэлина Бэляну (все они сотрудничали на картине «Вода, как черный буйвол») хорошо знают в Румынии и за пределами страны.

А Мирча Верою и Дан Пица оказались самыми плодовитыми из этого коллектива: в последующие двенадцать лет они сделали каждый по десять фильмов. Два первых поставили вместе. Потом разошлись в поисках собственного пути, хотя дороги их время от времени перекрещиваются, сближаются.

«Вода, как черный буйвол» — этот необычный дебют стал заметным явлением в румынской кинематографии. Фильм был удостоен почетного диплома на международной встрече «Кино и молодежь» в Канне (1973), а также премии Ассоциации кинематографистов Румынии: учеников ставили в пример учителям. Дерзость, энтузиазм, страсть — вот качества, которые проявили дебютанты, обратившись к современной теме, к драматическому материалу. Это обнадеживало — и кредит доверия был полным, единодушным.

В этой картине соединились документ и образ, репортаж и обобщение. Как бы далеко ни уходили потом режиссеры от своего первого фильма-свидетельства (в вестерн или психологическую драму, в детектив или живописно-яркую реконструкцию прошлого), к его опыту они обращаются постоянно, на его уроки опираются и по сегодняшний день. Не случайно, сняв две следующие ленты, экранизации новелл Иона Агырбичану — «Каменная свадьба» (1973) и «Дух золота» (1974), — удостоенные ряда наград как в Румынии, так и за рубежом, режиссеры, давая интервью, постоянно вспоминали о своем дебюте. И Пица и Верою признали, что их второй фильм в какой-то мере стал продолжением первого опыта.

«Каменная свадьба» выделила начинающих режиссеров не только среди сверстников, но и среди мэтров. Национальная критика единодушно признала этот фильм событием в румынском кино. Поражал не столько профессионализм молодых постановщиков, сколько их

Журнальный вариант статьи подготовленной автором для II выпуска сборника «Ракурс» (издательство «Искусство»).

самостоятельный взгляд на киноискусство, на проблемы экранизации.

Проза трансильванского писателя Иона Агырбичану, описательная, почти лишенная событийности, трудна для экранизации. Авторы отнеслись к ней с почтительной свободой, сохранив дух, быт, атмосферу эпохи. Каждый фильм состоит из двух новелл. «Каменная свадьба» — из «Фефеляги» и «На свадьбе»; «Дух золота» из «Мырзы» и «Сундука». Связаны они не сюжетом, а единой мыслью, философией, современной концепцией в описании исторического прошлого.

«Фефеляга», снятая Верою, это в первоисточнике — шесть страниц монолога Марии, прозванной Фефелягой, в котором женщина делится своими бедами со старым, слабым конем — единственным другом Марии, ее кормильцем; на этой кляче Фефеляга возит руду из карьера к драге. В фильме Верою текста нет, но каждый объект как бы имеет свой голос. ...Безмолвные, враждебные горы, в них вгрызаются и вгрызаются люди, молча, со страстью и ненавистью; белый дом Фефеляги с прилепившимся к нему домашним кладбищем, расположившийся как бы на перекрестке жизни и смерти; восковое лицо Пэуницы — дочки Марии, которая тает как свечка... Запоминается скорбный одинокий проход Марии с конем по пустому, словно вымершему, городу и обратно — уже без коня, проданного за бесценок, но с кисейной фатой и свечками, купленными на эти деньги. Белеет небо, пустое, как душа Фефеляги. Эти эпизоды развертываются, как ритуал — «каменная свадьба» Пэуницы со смертью и «каменная свадьба» Фефеляги с одиночеством...

В новелле Пицы «На свадьбе» нет разреженности, графичности кадра, свойственных Верою. Его кадр заселен (в рассказе полсотни действующих лиц), забит свадебными столами, заполнен жадными, завистливыми гостями. Если Верою построил свою новеллу на единстве ощущения застывшей жизни, то у Пицы доминируют гротеск и движение. Внешнее движение — это суматоха свадьбы, натужного веселья. Внутреннее — безмолвное страдание невесты, отданной за нелюбимого, которое разрешается бегством от постылого жениха к свободе. И оба эти движения прерываются внезапной статикой: посреди веселья убит барабанщик, для смеху надевший фату...

В обеих новеллах напряжение достигается не за счет замысловатых поворотов сюжета. Их нет, обе истории просты, почти линейны, все движется по прямой к развязке. И не за счет динамичных диалогов: слово почти отсутствует. Напряжение выражено в контрастах черно-белой стилистики ленты. В ее кольцевой композиции, возвращающей нас к одинокой фигуре женщины на кладбище, где крест лепится к кресту, к белой фате на убитом музыканте. Посыл здесь прямой — к Пэунице в подвенечном платье, отправляющейся в свой последний путь. Так две разные новеллы становятся одним фильмом «Каменная свадьба». Объединению столь непохожих по стилистике картин служит и внимательная камера оператора Иосифа Демиана.

Кинематографисты открывают для себя в текстах Агырбичану те психологические связи, которые лишь подразумевались писателем, и это позволяет им включать в разные новеллы (напомню, что «Каменная свадьба» и «Дух золота» — это в общей сложности четыре новеллы) одних и тех же персонажей, похожие, перекликающиеся детали.

Белый конь (согласно народному поверью, вестник несчастья), который был вечным спутником Фефеляги, появляется и в новелле «На свадьбе». Во второй новелле бродячий музыкант и дезертир, случайно встретившийся с ним на дороге, проходят мимо дома Марии и видят в отдалении белого коня. Дезертир присаживается на качели, в которых раскачивалась Пэуница — девочка с белой маргариткой в волосах. Солдат сменил мундир на одежду музыканта, купленную в той же лавочке, где Фефеляга покупала дочке подвенечный наряд, ставший для той саваном.

Белый конь появляется и в фильме «Дух золота», действие которого разворачивается в той же «каменной стране», что и события «Каменной свадьбы», а старая хозяйка корчмы из первого фильма во втором становится чуть ли не главной героиней. Кадры-рефрены, по-

вторенные почти с фотографической точностью, связывают, объединяют все четыре новеллы. Как, впрочем, и фактура изображения, типаж, интерьер, ландшафт. В обоих фильмах все оттуда, из страны камня: жесткость лиц, белизна извести, развороченная скала, в которой ищут золотой песок, захламленные лавчонки, в которых бедность уживается со скопидомством. И все материальные объекты — дома, камни, холмы, кладбище, корчма, где торгуют золотом и выпивкой, игрушечная коляска Пэуницы — несут смысловую нагрузку.

В фильме «Дух золота» (новеллу «Мырза» поставил Мирча Верою, а «Сундук» — Дан Пица) принцип построения и стилистическое решение такие же, как и в «Каменной свадьбе»: только, с точки зрения профессиональной, они более закончены, более четки в раскрытии идеи произведения.

Заметим, что, работая над «Духом золота», каждый из режиссеров делал шаг навстречу другому. Так, Верою, сохранив принцип портретности (обе его новеллы построены вокруг одной фигуры: первая, из «Каменной свадьбы», вокруг Марии-Фефеляги; вторая, из «Духа золота», вокруг золотоискателя Василе Мырзы), заселил свои «разреженные» кадры. Он стал внимательнее ко второму плану, к деталям, к движению. В интервью по поводу «Духа золота» Мирча Верою и Дан Пица отмечали, что если Верою почти отказался от статичных кадров, то Пицу начали интересовать длинные планы, тщательная организация кадра, пластика мизансцен. «Может быть, в конце концов, — шутил Верою, — из нас двоих получится хороший режиссер».

Верою и Пица прочли прозу Агырбичану очень лично, очень по-своему. Их фильмы вместили не просто четыре рассказа, выбранные для экранизации, но мир писателя, само время, запечатленное в его произведениях: начало XX века, момент жестокого вторжения капитализма в стихию народной жизни, увиденной в драматическом и мужественном противостоянии. Историческое и социальное выразилось в двух этих картинах в конкретности румынского национального характера, в правде страстей и чаяний, в правде человеческой души.

Оба фильма стали вехой в румынском кино. Известный писатель Александру Ивасюк, возглавлявший в те годы одно из творческих объединений киностудии «Букурешть», объяснил стремление молодых режиссеров найти для выражения своего взгляда на жизнь особый экранный язык как «неудовлетворенность состоянием румынского кинематографа, как открытую полемичность по отношению к фильмам многословным, псевдобарочным» [1]. Возможно, это так и было.

Впрочем, сами режиссеры на титул ниспровергателей не претендовали, считая, что продолжают ту линию румынского кино, которая представлена произведениями Виктора Илиу, Ливиу Чулея, Мирчи Мурешана, Лучиана Пинтилие и других мастеров старшего поколения.

Кинокритика была единодушна в высокой оценке «Каменной свадьбы» и «Духа золота». Критика театральная сочла обе ленты важными не только для кино, но и для театра. Румынскому театру, писала критик И. Попович, следовало бы поучиться у молодых режиссеров «умению избавляться от словесной интоксикации, от фальшивой поэтичности, от претенциозной кокетливости надуманных диалогов, подменяющих драматические ситуации, умению открыть трагизм самых простых вещей» [2].

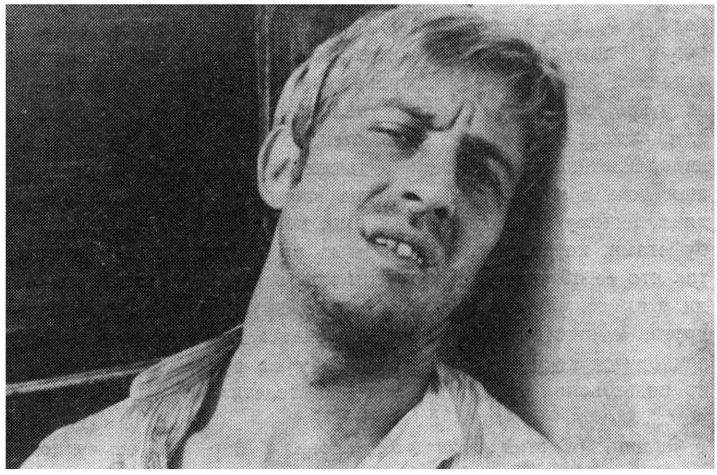
●

Дан Пица и Мирча Верою дебютировали в том самом 1971 году, который обозначил определенный рубеж в развитии румынской кинематографии. Число фильмов, выпускаемых студией «Букурешть», увеличилось с 12 до 25. Новая договорная система, введенная в это время, обязывала режиссеров работать более профессионально и энергично. Перед молодыми кинематографистами открылась возможность творить без пауз и ожиданий. Экзамен на профессионализм они выдержали, снимая по фильму в год. И удача сопутствовала им, когда они брались за экранизацию националь-

---

[1] Ivasius A. Fefeleaga şi nunta. — «Cinema», 1973, N 2, p. 15.

[2] Popovici I. 'Nunta de piatră'. — «Teatrul», 1973, N 3, p. 66.



«Дух золота», новелла «Мырза», режиссер Мирча Верою

ной литературной классики. А вот работа над современной проблематикой протекала не столь успешно; здесь Пица и Верою далеко не всегда предлагали зрителю свой особый взгляд на мир, свою оригинальную точку зрения.

Обратимся к конкретным примерам.

Снимая «Семь дней» (1973), Верою стремился преодолеть просчеты литературного сценария, пробиться сквозь банальные ходы детективной интриги, чтобы сохранить свой кинематографический почерк. Первые кадры обещают серьезные раздумья о буднях сотрудника уголовного розыска, выслеживающего группу, подозреваемую в экономическом шпионаже. Главную роль в картине играет один из ведущих актеров румынского кино Мирча Албулеску. Но раздумий не получилось: слишком легковесным оказался материал сценария, сюжет — лишенным логики развития, столь необходимой детективу. Верою попытался компенсировать несовершенство драматургии изобразительными приемами, своим умением создавать атмосферу действия.

...Туманное утро с холодной изморосью; тени людей на мосту; удивительно обжитый интерьер большого дома с его бесконечными лестницами, каморками, закоулками, где так удобно прятаться преступнику; бешеные автомобильные погони по безлюдным улицам современного города... Стиль Верою узнается сразу: пустые отфильтрованные от подробностей кадры, крупные планы главных персонажей. Синкопирующий ритм. Примат изобразительного ряда перед словом. На экране словно сосуществуют, не перекрещиваясь, два фильма: один — детектив с довольно наивным сюжетом, который мало волнует режиссера, а другой — «авторский» фильм, где Верою уверенно демонстрирует свое мастерство, где тонко нюансирован цвет и виртуозно разработана стилистика. Но зрителя эти изыски стиля оставили равнодушным, как и эксперименты с показом внеземной цивилизации в фильме «Гиперион» (1975). Верою хотел соединить здесь элементы научной фантастики и драмы, но не сумел свести их воедино.

А что тем временем делал Пица? После постановки телевизионного сериала «Август в огне» (1973) он выбирает сценарий Константина Стойчу, чей интерес к формированию личности современника уже был подтвержден удачей фильма «Утро благоразумного человека» (1966), и снимает картину-размышление о юноше «обдумывающем житье» — «Филипп добрый» (1975). Как и в двух своих предыдущих лентах, режиссер проявляет здесь наблюдательность и умение схватить жизнь в неожиданных ее проявлениях.

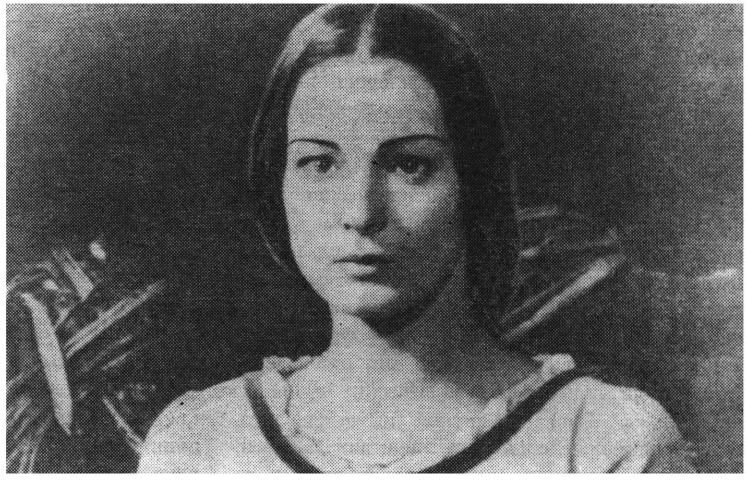
В неторопливом течении действия быт города, и прежде всего его периферии, зафиксирован с дотошной подробностью. Старые дома окраины, давно не ремонтированные фасады; квартира, похожая на коммунальную, хотя здесь живет одна семья: мать, отец, их восемнадцатилетний сын Филипп, а также их старшая дочь с мужем. Но квартира забита ветхими, никому не нужными вещами, комодами, буфетами, картинами в затейливых рамочках, так что ее обитатели вынуждены ютиться среди этих вещей, натыкаясь на них и друг на друга, а оттого постоянно раздражаясь. Им приходится вести настоящую борьбу за право пользования туалетом, ванной, телевизором...

Филипп (в этой роли дебютировал Мирча Дьякону) — самый добрый, вернее, самый покладистый из них; он всем и во всем уступает: будь то очередь в ванную или настоятельные просьбы отца устроиться на выгодную работу. Провалившись на вступительных экзаменах в университет, герой картины, увы, считает себя неудачником. Работает какое-то время помощником ветеринара, еще каким-то помощником на каком-то складе... И одну за другой бросает эти должности. А дела по душе найти не может. Собственно, он хотел бы пойти на завод, но отец, в прошлом рабочий, — против. И тут неожиданно авторитет главы семьи рушится. Филипп узнает тайну старой фотографии, где отец снят со своими друзьями — энтузиастами первых послевоенных строек. Он тогда в трудную минуту не заступился за друга. Молчание обернулось предательством. А чем могут обернуться покорность и уступчивость самого Филиппа? Все недоумения, раздумья, сомнения Филиппа отныне сфокусированы в вопросе: станет или не станет он человеком? Так начинается новый этап его биографии — энергичные поиски собственного пути, ощущение ответственности за свою судьбу.

Быть может, фильму не хватает обобщений, в нем не всегда точно расставлены акценты, и он суховат изобразительно, но в сложную тему формирования нравственного потенциала молодого поколения Дан Пица внес свой вклад.

После полуудачи, которая постигла Мирчу Верою в работе над современной темой, режиссер вернулся к экранизации, вновь обратившись к трансильванской прозе, классическому роману Иоана Славича «Мара». Одновременно и Дана Пицу, несмотря на то, что «Филипп добрый» был хорошо принят, тоже потянуло к добротной прозе. Вместе с опытным кинематографистом и драматургом Мих-

«Филипп добрый», режиссер Дан Пица



«За мостом», режиссер Мирча Верою

ней Георгиу Пица взялся за экранизацию двух первых частей обширного цикла Дуилиу Замфиреску «Род Комэнэшть», писавшегося более двадцати лет (1894—1916). Заметим, что ни Верою, ни Пица не дали своим фильмам названия литературных первоисточников, желая, видимо, подчеркнуть, что речь идет об их оригинальном кинематографическом прочтении.

На основе бытовой описательной прозы Славича Верою сделал фильм «За мостом» [3] (1976), анализирующий социальные отношения времени, проникнутый романтическими настроениями предреволюционной эпохи 1848 года, внутренне конфликтный и напряженный. А Пица в «Тэнасе Скатиу» [4] (1976) отказался от идиллических красок романа Замфиреску с его ностальгией по разрушающимся «дворянским гнездам», сосредоточив внимание на фигуре арендатора, хама и негодяя, скупающего за бесценок поместья и таким образом приобретающего власть над их бывшими хозяевами. Этот нувориш Скатиу нещадно эксплуатирует крестьян и в конце становится жертвой их справедливого гнева.

Подчеркнем, что оба режиссера отнеслись к классическим произведениям с «почтительной» дерзостью: сохранив их основные мотивы, они расставили акценты с позиций современных художников и, работая врозь, остались верны принципам, которые некогда выработали вместе.

Необычность фильма «За мостом» прежде всего в его изобразительном решении, в использовании пластики, цвета, фактуры. Румынская критика после картины окрестила Верою «королем пластических композиций». Цвет дает возможность Верою и оператору Кэлину Гибу уйти от жесткости черно-белой гаммы. Графику заменяет живопись, богатая оттенками — от бежево-розового до коричневого. Если в «Фефеляге» статика, неподвижность определяли ритмическую структуру картины, то в фильме «За мостом» образ мира, застывшего и одновременно тревожного в своем кажущемся покое, создается в основном вторым планом, полным движения, колоритно выписанной жизненной средой.

Вместе с тем Верою сохранил главные черты своего стиля — четкую логику мысли, умение строить напряженную композицию, стремление к строго выверенной художественной форме. В фокусе его объектива находятся лишь несколько фигур, несколько характеров. В каче-

[3] В советском прокате — «Роковая коляска».
[4] В советском прокате — «Летняя история».

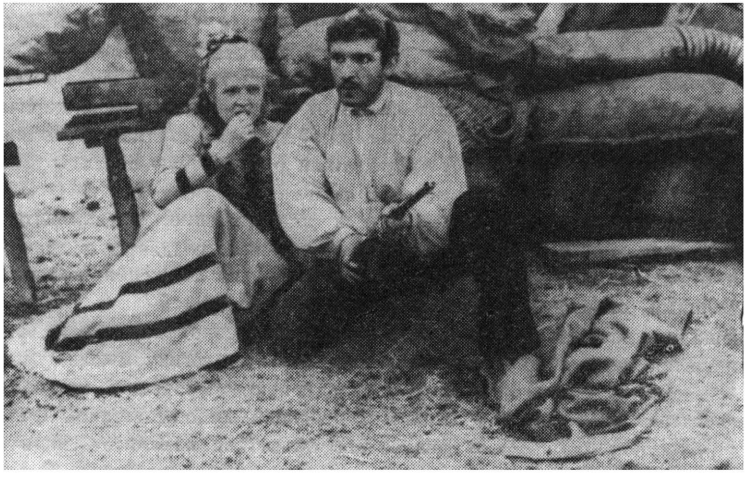
стве основного места действия доминирует базар как символ суетного социального бытия. Через судьбы нескольких людей, через их взаимные отталкивания и притяжения показана эпоха — в ее сложности, в ее бурлениях и конфликтах.

«Я сохранил ключевые мотивы книги, стараясь укрупнить характеры, человеческие судьбы, подчиненные социальным условиям. Люди пытаются их преодолеть, выйти за их пределы. Одним это удается, другим нет. Каждый платит свою цену...» — так Верою расшифровал мысль, положенную в основу фильма.

Если Верою в фильме «За мостом» сосредоточен на отдельных человеческих судьбах, то Пица в «Тэнасе Скатиу» пытается дать более широкую панораму действительности, изображая жизнь в самых разнообразных ее проявлениях. Здесь режиссер и оператор Николае Мэрджиняну показали себя мастерами предметных композиций, тщательно проработанной вещественной среды. Среда реконструирована любовно, но без навязчивых подробностей. Пица легко перешел от киноновеллы к жанру киноромана, не сбиваясь при этом на иллюстративность. На экране сохранена атмосфера гибнущего боярского поместья конца прошлого века, но расставлены социальные акценты, которых не было в литературном первоисточнике.

Действие картины сосредоточено вокруг двух персонажей — старого разоряющегося помещика Дину Мургульца и алчного, самоуверенного Тэнасе Скатиу.

Фильм начинается с того, что арендатор Тэнасе Сотиреску по прозвищу Скатиу (Канарейка), наряженный в черную пару, и его мамаша — несимпатичная старуха с цепким взглядом и тупым подбородком — жарким полднем едут свататься к дочери соседнего помещика. В доме боярина Тэнасе (одна из самых удачных ролей известного актера Виктора Ребенджука) держится подобострастно, как и следует вести себя при хозяине, но проходит совсем немного времени, и он, сделавшись зятем помещика, начинает чваниться своим положением и тугим кошельком. Он сводит в могилу жену — наследницу древнего рода — и запирает в сумасшедший дом самого обладателя старинного титула, боярина Дину. И вот уже Тэнасе Скатиу, достигший высокого положения, принимает у себя министра и судей, чтобы откровенной взяткой откупиться от претензий крестьян-жалобщиков. ...Обед в честь министра. Обильный стол. Скатерть, закапанная салом, залитая вином. Потные, сы-



«Пророк, золото и трансильванцы», режиссер Дан Пица

«Знак змеи», режиссер Мирча Верою

тые, жующие лица — эпизод этот напоминает новеллу «На свадьбе», только краски здесь более резкие, почти буффонные. Министр уехал, теперь можно сбросить тесный пиджак, развязать галстук, почувствовать себя дома. Пьяный кутеж с лэутарами, на лбы которых налеплены крупные банкноты, — знай наших!

А в финале коляска с полустершимся дворянским гербом, без возницы, везет прямо по полю труп боярина Дину, в то время как на другом поле взбунтовавшиеся крестьяне вилами, кольями, дубинами забивают насмерть своего врага Тэнасе Скатиу. Тело его валяется рядом со стойлом, в вязкой грязи, и только немая служанка под проливным дождем оплакивает своего хозяина...

Так одновременно уходят из жизни представители двух миров, родственных и враждебных один другому. А низкий женский голос выводит слова народной песни, ставшей символом грядущего крестьянского восстания 1907 года. Так от эпизода к эпизоду нарастает в фильме острота социальных конфликтов. К обобщению Пица движется через житейское, через конкретно-простое.

«За мостом» и «Тэнасе Скатиу» обозначили некий рубеж в творчестве Мирчи Верою и Дана Пицы. Дальше наступила не то чтобы творческая пауза... Напротив, оба режиссера продолжали работать, не переводя дыхания, делая, как уже говорилось, по фильму в год. Экспериментировали, искали новые средства выразительности, пробовали свои силы в незнакомых жанрах. Но чаще всего поиски эти оставались в пределах формы, не затрагивая глубинных пластов действительности. Давали о себе знать издержки торопливости, отсутствие жестких требований к себе и литературному материалу: выше уровня своих первых лент теперь уже известным кинематографистам подняться не удавалось...

В 1978 году Верою снял картину «Ярость» — об одном из трагических событий румынской истории, крестьянском восстании 1907 года. В привычной для него манере, выделив на фоне массы несколько характеров, режиссер попытался создать своего рода фреску эпохи, но, по свидетельству румынской критики, изложил материал «языком вялым и статичным, а порой просто иллюстративным, заботясь лишь о пластической выразительности» [5].

Год спустя на экраны вышел новый фильм Верою «Между параллельными зеркалами» И хотя в его титрах содержалась ссылка на произведения Камила Петреску, одного из самых крупных румынских писателей XX века,

[5] M ă n o i u A. "Mînia". — «Cinema», 1978, N 4, p. 9.

фамилия Петреску, как зло пошутил кто то из рецензентов, была набрана еще мельче, чем фамилии пиротехников...

Таким образом, режиссер заранее предупредил: фильм — не экранизация, хотя сюжет и заимствован из романа Петреску «Последняя ночь любви, первая ночь войны». Верою намеревался предложить собственную киноверсию творчества одного из самых сложных писателей Румынии: в его произведениях мучительно бьется пульс духовных исканий, в них отразились проблемы века и раздумья художника над жизнью и своим предназначением. Скажем сразу: ни рафинированная пластика, ни декоративно-изысканная среда картины с ее скáчками и фехтованием, шуршанием кружевных платьев и звоном хрустальных бокалов не стыкуются с напряженным драматическим миром мыслей писателя, с его трезвым социальным анализом кризисной переломной эпохи, с героями, живущими в разладе с лишенным идеалов буржуазным обществом.

И румынская критика высказалась с безжалостной определенностью, назвав фильм Верою упражнением в стиле»[6].

У критики лента вызвала негодование, а зрителя оставила равнодушным. Не имея намерений угодить и тем и другим, Верою следующим своим фильмом попробовал завоевать широкую аудиторию. Картина «Актриса и трансильванцы» (1980) была сделана в жанре вестерна. Возможно, Верою вдохновил пример Пицы, чей фильм «Пророк, золото и трансильванцы» за два года собрал 4 миллиона 300 тысяч зрителей, опередив даже детективы такого режиссера, как Серджиу Николаеску.

Пица снял свой фильм в 1977 году. Критика окрестила картину «румынским вестерном» за ее американский антураж и традиционные атрибуты «дикого Запада». Действительно, в этой профессионально поставленной приключенческой ленте все было сделано в полном соответствии с законами жанра: жесткая интрига, ковбои, погони, стрельба... Коммерческое зрелище — по замыслу, стилю и характеру успеха. Кстáти, через несколько лет Пица выпустил еще одну ленту такого рода — «Дитя, нефть и трансильванцы»[7] (1981).

Стоит отметить, что историю трех брáтьев — эмигрантов из Трансильвании, которые после войны за независимость 1877 года покинули родину, но не прижились на американском Западе и мечтают возвратиться в родное село Поплаку, Пица и Верою рассказали по-разному, каждый в соответствии со своим темпераментом и творческой мáнерой.

Фильмы Пицы динамичны, полны фантазии и юмора. Во втором отчетливы интонации пародии, здесь налицо ироническое отношение к жанру. Здесь драки похожи на акробатический этюд, стреляют, словно в тире, а с лошади падают, «как в кино»...

Верою снял «лирический вестерн», поступившись экспрессивностью жанра. Фильм похож на красивый театральный спектакль, украшенный балетной пантомимой.

Констатировав живописность пейзажных съемок, детальное изображение среды, отличную работу с актерами, критика более чем сдержанно отнеслась к неожиданным экзерсисам режиссеров с солидной репутацией, а один голос прозвучал озабоченно. Обозреватель «Скынтейи» по вопросам культуры Наталия Станку обратилась к Пице и Верою с вопросом, почему они столь непоследовательны в своих пристрастиях, почему не ищут материал, который с наибольшей полнотой выразил бы их мысли, их духовные искания, почему так спешат делать фильм за фильмом.

Любопытно, что реакция режиссеров на критические упреки, оказалась одинаковой: они вернулись к тому, с чего начинали. К экранизации. Пица вместе с Эудженом Барбу попытался пересказать языком кино два романа известного писателя XX века Джордже Кэлинэску «Бедный Иоаниде» и «Черный сундук», дав фильму название первого из них.

Для Верою современный прозаик Думитру Мику подготовил сценарий на основе своего романа «Страсть», по которому и был снят «Знак змеи» (1982). Действие обеих картин

[6] Oprоiu E. " Intre oglinzi paralele". — «România liberă», 1979. 24/II.

[7] В советском прокате — «Трансильванцы на Диком Западе».

«Соревнование», режиссер Дан Пица

разворачивается в период второй мировой войны и в первые послевоенные годы.

Замысел Пицы перенести на экран 1600 страниц прозы Кэлинэску был столь же дерзок, сколь и утопичен. Отснятый материал едва укладывался в шесть часов проекции; прокатный вариант был сокращен до двух с небольшим часов.

«Бедный Иоаниде», задуманный как масштабное повествование о бурном кипении страстей переломной эпохи, окрашенное в трагические и гротесковые тона, где число действующих лиц достигало трехсот пятидесяти (!), был понятен только посвященному зрителю, знакомому с литературным первоисточником; для большинства же фильм остался загадкой и выполнил лишь чисто просветительскую функцию — пробудил интерес к прозе Кэлинэску.

Непростым для восприятия получился и «Знак змеи», с которым Верою возвращался в Трансильванию, знакомую ему до мелочей, туда, где были сняты его лучшие фильмы по произведениям Агырбичану и Славича. Снова, как и прежде, режиссера увлекло исследование сложного процесса смены социальных структур, снова в центре — характер волевой, личность, одержимая разрушительной страстью и увиденная на крутом изломе отечественной истории. По существу, «Знак змеи» сделан Верою в тех же традициях, что и фильм «За мостом», но лишен его художественной цельности и внятности изложения.

●

Рубеж 70—80-х годов отмечен поворотом кинематографа Румынии к проблематике сегодняшнего дня. За последние десять лет в стране снято 90 фильмов, посвященных современности. Для румынского кино, которое долгое время предпочитало исторические темы и сюжеты литературной классики, это внушительная цифра. Добрую половину этих фильмов сделали режиссеры из «поколения семидесятых».

В своем фильме «Конец ночи» (1983) Мирча Верою возвратился к современной теме. В основе картины лежит детективная история. Молодой человек Тома, приехавший в город из той же деревни, что и молодой прокурор Матей, приобретает профессию вагоновожатого. Дорожное происшествие — то ли несчастный случай, то ли проступок (это и предстоит выяснить прокурору) — ставит Тома в положение изгоя. Материалы дела свидетельствуют против него. Но интуиция и профессиональная добросовестность утверждают Матея в мысли, что Тома не виновен. Прокурору важно не просто спасти Тома от незаслужен-

ного наказания, но еще и вернуть ему веру в людей, в доброту, в непреложность нравственных ценностей...

Детективная фабула ленты интересует Верою далеко не в первую очередь, оставаясь лишь внешней оболочкой произведения. Истинный драматизм придают ему острота психологического конфликта Матей — Тома. Эти два человека трудно, но неуклонно движутся навстречу друг другу, к взаимопониманию, душевному контакту. В трудную минуту, когда прокурор Матей везет в больницу Тома, сбитого машиной, память возвращает им прекрасные картины родной земли — они ворвутся в финале цветным изображением в черно-белую гамму фильма как символ надежды, человеческой доброты, веры в торжество справедливости...

Годом раньше Дан Пица заканчивает «Соревнование» [8] — последний из снятых им фильмов и первый из задуманных: сценарий его написан режиссером двенадцать лет назад, еще в студенческие годы. Фабула ленты будничная, но ее смысл многозначен, за внешней банальностью сюжета открываются интереснейшие пласты реальности.

Картина начинается с того, что в предутреннем тумане по мокрой от дождя аллее между двумя рядами деревьев, густые кроны которых, сплетаясь, образуют таинственный зеленый туннель, едет на велосипеде Паренек в золотистом развевающемся плаще. Рядом с ним, обгоняя его, скачет белый конь — вестник беды (образ, найденный Пицей и Верою еще в экранизациях прозы Агырбичану).

Выделывая замысловатые восьмерки, разрушающие строгую симметрию кадра, Паренек гонит на своем велосипеде навстречу белому пятну (в финале оно взорвется ослепительным светом, светом надежды). И вдруг в эту завораживающую атмосферу тайны врывается вполне земной звук удара — это шумная компания туристов играет в «жучка».

В воскресный день одно из бухарестских учреждений в полном составе, от рядовых сотрудников до руководства, высыжает за город, чтобы провести очередное «культурное мероприятие» — соревнование по ориентированию на местности. Как бы торжественно ни была обставлена эта спортивная вылазка, все знают, что она нужна «для галочки». Даже часы, предназначенные в награду победителю, неисправны, они показывают неверное время... В команде, члены которой работают в одном отделе и изрядно надоели друг другу, происходит, как говорят спортивные комментаторы, замена: вместо заболевшего или прикинувшегося больным игрока «на поле» выходит Паренек, случайно оказавшийся рядом. Правилами обусловлено, что команда должна состоять из девяти человек, а правила здесь чтут. Единственный, кто не знает ни правил, ни опознавательных знаков на трассе, это Паренек, впервые участвующий в игре.

Паренек (никто так и не узнает его имени) для режиссера — как лирический герой для поэта. На все происходящее автор смотрит его глазами, и потому моральные категории, подвергнутые испытанию юношеским максимализмом, обнаруживают свой истинный смысл.

Казалось бы, во время соревнования ничего особенного не случается: участники состязания прокладывают маршрут, преодолевают препятствия, встречающиеся на пути, прыгают через «пропасть», глубина и ширина которой оказываются не более метра, торопятся к финишу. То там, то здесь вспыхивают ссоры, мелкие стычки: никто не хочет нести тяжелый рюкзак с провизией, и его навьючивают на Паренька. Кто-то украдкой жует продукты из общих запасов, какая-то парочка выясняет свои запутанные любовные отношения. Одни подлизываются к капитану команды. Другие готовы сместить его за трусость и беспомощность, проявленные в пути. И вдруг незапланированное происшествие: издалека отчаянно зовет на помощь женщина. Первым бросается на крик Паренек. Несколько человек вяло следуют за ним. Большинство же полагает, что вмешиваться не стоит, поскольку это не оговорено условиями соревнования. Некоторые делают вид, что вообще не слышали никакого крика...

Только в финале выяснится, что всеобщее

[8] В советском прокате — «Драма в лесу».

равнодушие оплачено ценой человеческой жизни. И тогда Паренек, который прежде безропотно выполнял все поручения команды, в гневе отвернется от партнеров и поедет прочь своей дорогой в золотистом развевающемся плаще. А все, кто только что готов был от него отречься и вообще поставить под сомнение его существование, последуют за ним, как загипнотизированные, — к слепящему, очистительному свету, заливающему экран.

Кто он, этот Паренек? Может быть, он и есть совесть, которая просыпается в каждом из этих людей?

В фильме соединяются две реальности: жесткая реальность почти документальной съемки и реальность, увиденная глазами поэта. Авторы ленты выходят за пределы бытовой среды в пространство метафорического обобщения. Соревнования по ориентированию на незнакомой местности становятся проверкой умения человека правильно выбирать нравственные ориентиры. Житейский казус трансформируется в параболу об ответственности человека за все происходящее вокруг. О великом и необходимом чувстве человеческой общности...

Мирча Верою и Дан Пица в совершенстве владеют профессией, свободно ориентируются в различных киножанрах, у них много планов на будущее. Стремительный старт молодых кинематографистов вывел их в число лидеров румынского кино. Это положение они сохраняют и сегодня, хотя рядом с ними, вместе с ними работает большой отряд талантливых кинематографистов призыва 70-х годов, чье творчество отличают беспрестанный поиск и честное, бескомпромиссное отношение к своему делу.

Последние фильмы Верою и Пицы свидетельствуют о том, что они все глубже и заинтересованнее размышляют о сегодняшнем дне, пристальнее вглядываются в лицо современника. И будем надеяться, что на этом пути их ждут новые обретения.

Виталий Ждан,
Владимир Утилов

С «Корабля...» Феллини на «Бал» Скола

Три киносеанса на Елисейских полях

...В дни нашего пребывания в Париже город заливало щедрое весеннее солнце, крупные ягоды дрока горели темно-алым, рябиновым цветом на пушистой зелени, внешне все выглядело беззаботно, спокойно. Но в эти же дни за двое суток случилось три убийства: бывшего генерал-губернатора Тегерана и его брата и члена организации басков-сепаратистов. ...Отталкивающе достоверные кадры телехроники — кровь, смываемая с мостовой перед входом в солидный, респектабельный дом, профессионально быстрая работа полицейских, остолбеневшие прохожие. Чей-то труп накрывают рогожей. Жизнь продолжается, как если бы ничего не случилось. Вспоминаются детективы Хичкока. Но это не кино, а видеорепортаж с места события.

Перед входом в метро наклеенное на рекламную тумбу объявление: пятеро убитых в течение одних суток. Пассажиры посматривают на тумбу без особого интереса — все знают, что пользоваться этим самым дешевым (в прошлом!), быстрым и демократичным транспортом небезопасно. Особенно вечером. Но не у всех же есть автомобили. А в часы пик метро быстрее и надежнее...

Молодые люди с электрогитарой, переносной акустической системой или кассетником стали неотъемлемой частью пейзажа парижского метрополитена. Они рассчитывают и на сентиментальность туристов, и на патриотизм соотечественников. Прилично одетые, полные сил и явно небесталанные, они потеснили традицион-

ных нищих с их аккордеонами. Вряд ли эти парни и девушки вырывают по вечерам сумки и выворачивают карманы. Но именно из-за них полиции приходится держать под постоянным наблюдением Латинский квартал. Зрелище для туристов: с одной стороны улицы — нахмуренные полицейские в пластиковых шлемах, с продолговатыми щитами, нагруженные всем необходимым для разгона демонстрации, с другой — толпа возбужденной, выкрикивающей лозунги молодежи. Плакаты. Требования разные, в том числе — права на спокойную жизнь без войны и ядерной бомбы. Париж 1984 года. Ощущение решающего момента перед выбором, который может оказаться спасительным или привести к катастрофе...

То же ощущение остановки перед решающим шагом оставляет и знакомство с репертуаром парижских кинотеатров. Можно быть участником или гостем авторитетных международных фестивалей в Канне или в Венеции. Можно радоваться широте охвата мирового кинематографа на «фестивалях фестивалей» (скажем, в Лондоне). Но Париж, с традиционным для этого города, где родился кинематограф, культом экранного искусства, всегда предлагает программу, не уступающую никакому фестивалю. Хотя само французское кино сегодня не очень-то интересно.

Экран Парижа рассчитан на разные вкусы, в том числе — и специфические. Любители эротики могут посмотреть 26 порнофильмов в репертуаре недели. Все еще идет нашумевшая в свое время «Эммануэль» Жюста Жекина с Сильвией Кристель. Демонстрируется и очередная лента из этой серии — «Эммануэль IV».

Для снобов или поклонников «трудного» кино — фильмы Бунюэля, Дрейера, Висконти, Феллини, Бергмана.

Для любителей бездумно развлечься — 32 приключенческие ленты, в том числе нестареющий шедевр Кристиан-Жака «Фанфан-Тюльпан», 43 комедии (из них 6 — музыкальных), 3 «фильма ужасов» и 14 полицейских боевиков.

«Драматические комедии» (к этому несколько странно обозначенному жанру отнесены и «Амаркорд» Феллини, и «Деньги» Брессона, и «Фанни и Александр» Бергмана, и «Фрэнсис» Клиффорда) и психологические драмы адресованы солидному зрителю, для которого в афише припасены еще и показ фильмов Черной Африки, и ретроспективы Годара и Хичкока, комиков братьев Маркс, танцевальной пары Фред Астер — Джинджер Роджерс, а также «три шедевра русской оперы» — советские фильмы «Хованщина», «Князь Игорь» и «Царская невеста».

Разнообразие и яркость парижской киноафиши осязаемо подчеркивают затянувшийся кризис французского кино: около трети всех новых лент сделаны за океаном; еще одна треть — совместные постановки; в остающихся на долю национального кинопроизводства огромная часть (30 процентов) принадлежит уголовным лентам, пустым комедиям и киноэротике. Как правило, французские фильмы уступают картинам ведущих мастеров мирового экрана. Например, лучшими французскими лентами февраля 1984 года названы: комедия «Ловкачи» с участием Жерара Депардье и Пьера Ришара, полицейский фильм «Маргинал», где выступает по-прежнему популярный Бельмондо, и «Каникулы» Ива Буассе с американцем Ли Марвином в главной роли. Одновременно с ними демонстрировались: «А корабль плывет...» Федерико Феллини, «Ганди» Ричарда Аттенборо, «Кармен» Карлоса Сауры и «Трагедия Кармен» Питера Брука.

Можно позавидовать искушенному парижскому зрителю. И нельзя не отметить его вкус, на что, в частности, указывает то обстоятельство, что наибольшие сборы делают фильмы, затрагивающие важнейшую проблему современности — можно ли избежать войны и способен ли современный человек преодолеть тупики «постиндустриального общества» (социальное неравенство, утрату гуманистических идеалов, человеческую разобщенность).

Большим успехом в Париже пользуется последняя по времени работа Феллини «А корабль плывет...». Итальянский режиссер не впервые прикасается к теме «апокалипсиса». Отдаленные раскаты грозящей «обществу потребления» катастрофы глухо звучали еще в «Сладкой жизни». Герой «8½» готовился к

«А корабль плывет...», режиссер Федерико Феллини

съемкам фильма о переселении землян на другую планету. Некая неведомая зловещая сила разрушала стену древней часовни в «Репетиции оркестра»...

Ничего подобного, ничего угрожающего не ощущалось, когда начинали смотреть: «Корабль...»: пароход «Глория Н» в июле 1914 года выходит в Адриатическое море. Курс — к острову, где родилась знаменитая певица Эдмея Тетуа. Здесь она завещала развеять ее прах, и сюда направляется «Глория Н», принявшая на борт вместе с прахом Эдмеи многоликую толпу поклонников ее таланта.

То, что касается материальной среды действия, по преимуществу вызывающе условно: и корабль, и явно «неживое» море, и стилизованный под «немое кино» пролог — все под стать оперной ненатуральности труппы, присутствие которой в момент встречи урны с прахом умершей актрисы невольно заставляет воспринимать печальную церемонию как фарс.

«Глория Н» выглядит Ноевым ковчегом. Рядом с капризными певцами и певицами, оркестрантами и оперным хором — меломаны, скучающие аристократы и молодой австрийский кронпринц в окружении лакеев, генералов, министров, полицейских, охраняющих августейшую персону от неизвестной опасности.

Как и в «Корабле дураков» Креймера, неизвестно откуда появляется толпа беженцев. У Феллини они — сербы: напомним, что события картины начинаются в канун первой мировой войны.

Наконец, на корабле есть еще и носорог — жалкая тень грозы африканских джунглей, больное животное со впалыми боками и подгибающимися ногами, — очевидно, символ неспособности цивилизации сохранить естественную красоту природы. Его можно счесть также знаком физического уродства и бездушия — вспомним ската из «Сладкой жизни».

Режиссер вообще охотно цитирует свои прежние фильмы: красочные, полуфантастические сценки путешествия связаны комментарием репортера, напоминающего рассказчика из «Амаркорда». Толстый круглолицый кронпринц похож на мечтателя-толстяка из той же картины. «Глория Н» — это опять-таки иллюзорный «Рекс», чей сияющий во тьме силуэт будоражил воображение обывателей в «Амаркорде». Исчезла лишь привычная у Феллини обольстительная фигура отталкивающей и одновременно желанной красавицы, таинственное женское начало. Но ведь феллиниевский «корабль дураков» плывет к маленькому острову Эримо с прахом великой певицы, секрет

обаяния и мастерства которой так хотелось бы раскрыть ее коллегам!

Фильм не имеет четкой композиционной структуры, но ход авторской мысли достаточно ясен. По мере приближения к острову музыканты, певцы и хористы забывают о своем чванстве, о разъедающих их зависти и соперничестве, превращаясь в коллектив, связанный любовью к великому Искусству. Все более жалок «высший свет» — порочное, живущее сплетнями, интригами, заговорами окружение кронпринца, которого намерена предать даже его властолюбивая сестра...

Все более пошлым рисуется и мир буржуазной элиты — нувориши, меценаты, бонвиваны, увязавшиеся за служителями муз, чтобы вместе с ними совершить это сенсационное путешествие...

А корабль плывет — навстречу острову и своей судьбе. Ощетинившись немыслимыми, карикатурно грозными орудиями, австрийский броненосец потребует выдачи сербов (война-то началась, Гаврило Принцип уже стрелял в престолонаследника Франца Фердинанда). Корабль выглядит как плод фантазии ребенка, но и персонажи, и зрители проникаются ощущением серьезности угрозы, на время нарушающей торжественность траурной церемонии...

...Морской ветер подхватывает прах, из трубы граммофона льется голос Эдмеи, а затем начинают говорить пушки.

Как и в начале фильма, режиссер здесь подчеркнуто пренебрегает внешним правдоподобием. Переживания действующих лиц, наоборот, реальны и злободневны: впервые прежде разделенный социальным неравенством, предрассудками, эгоизмом, пестрый мир «Глории Н» объединяется перед лицом общей беды, столкнувшись с анонимным врагом, с реальностью неумолимо надвигающейся неизбежной катастрофы.

...Все глубже погружается в море терпящий бедствие пароход; пассажиров, покидающих судно в спасательных шлюпках, провожает стройный хор из «Трубадура». Подобно капитану, певцы остаются на своем посту — войне, этому чудовищному уродству и преступлению перед цивилизацией, Феллини противопоставляет достоинство и человечность Искусства. Хочется думать, что режиссер действительно верит, что «красота спасет мир». Под хор Верди молодой серб бросает в броненосец самодельную бомбу — и стальное чудовище уничтожено.

Шум камеры прерывает радостные крики спасенных. Идут съемки фильма, а стало быть, драматические сцены на борту «корабля дураков», как и весь рейс «Глории Н», — фиксация причудливых грез режиссера. Апокалипсис не состоялся. Западные критики полагают, что Феллини стремился и сумел доказать превосходство правды вымысла над правдой документального факта. Если так, то он, надо думать, имел в виду, что его вымысел весьма близок к реальности, и пассажирам судна, именуемого планетой Земля, лучше быть настороже. Открытый финал картины оставляет (как и в давнем фильме Креймера «На берегу») частицу надежды: «Еще есть время, братья!». И вряд ли можно сомневаться, что именно этой надежде, а вовсе не виртуозности эффектного драматического приема аплодировали парижане. Притом что последний фильм Феллини бледнее, аморфнее его лучших лент, где художник добивался большей определенности и обоснованности социальных заключений. Все же Феллини уберег веру в человека, в гуманизм и в великие возможности искусства — это особенно заметно по контрасту с новым фильмом Жан-Люка Годара «Имя Кармен».

В отличие от «Кармен» Сауры и «Кармен» Брука, лента Годара не имеет почти ничего общего с новеллой Мериме или оперой Бизе, кроме весьма отдаленной фабульной связи: полицейский Жозеф Бонаффе скрывается вместе с арестованной им при ограблении банка Кармен Икс в квартире ее дядюшки Жана; потеряв любовь молодой террористки, он убивает ее... Правда, в фильме звучит однажды «Хабанера» — популярную мелодию напевает случайный прохожий.

Действие перенесено в наши дни. Две побочные линии, внешне не связанные с главным сюжетом, предшествуют встрече Жозефа и Кармен. Первая знакомит публику с пожилым литератором (его играет сам Годар), который

пребывает в психиатрической лечебнице, будучи, в общем-то, психически здоровым. «Дядюшка Жан», этот облысевший, небритый, порядком уставший от жизни человек, уступает просьбам племянницы, Кармен, и дает ей ключ от своей пустующей квартиры, где будут проходить кинопробы: Кармен и ее друзья снимают какой-то фильм, быть может... свою версию «Кармен».

Второй побочный мотив проходит трудно объяснимым рефреном — квартет скрипачей репетирует рондо Бетховена; кадры репетиции обычно монтируются с изображением прибоя на пустынном морском берегу.

Можно предположить, что Годар противопоставляет бесстрастное, на его взгляд, классическое искусство горячечному пульсу современности и неистовости радикальной молодежи, готовой оправдать даже террор во имя ускорения исторического прогресса.

Так или иначе, в финале все линии сливаются воедино, и зритель узнает, что среди скрипачей — подружка Жозефа, Клер, а съемки фильма должны послужить прикрытием очередной террористической акции Кармен и ее приятелей.

Не вызывает сомнений назначение эпизодов с «дядюшкой Жаном» — они служат «авторским монологом» Годара, собственным резюме творческой судьбы режиссера, мечтавшего ускорить молодежный бунт, но убедившегося в своем поражении — и в политике, и в искусстве. «Имя Кармен» констатирует известный факт. Кинематограф Годара и «новой волны» принадлежит прошлому, но вряд ли это дает основания предрекать конец света. Между тем французская критика видит в годаровской «Кармен» «прекрасный фильм о конце света». Можно было бы поспорить, заслуживало ли «Имя Кармен» высшей награды Венецианского фестиваля 1983 года. Дискутировать же по поводу того, является ли картина апокалипсической трагедией, на наш взгляд, бессмысленно: события фильма не дают для этого оснований.

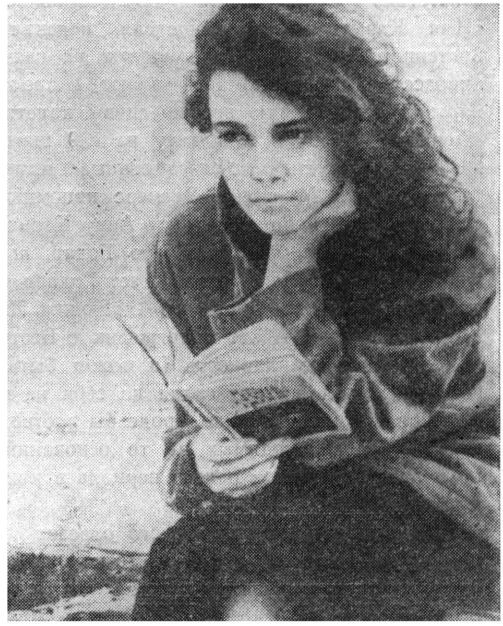
Жозеф любит героиню яростно, с такой физиологической полнотой, что искренность его страданий после охлаждения к нему Кармен Икс понятна.

Вместе с тем страсть героя так физиологична, так свободна от моральных, интеллектуальных, психологических аспектов подлинной любви, что драма Жозефа не вызывает особого сочувствия. А внезапное зарождение этой страсти в сцене налета на банк, в атмосфере мастерски, холодно и в значительной мере условно снятого «балета перестрелок», оставляет чувство некоторого недоумения.

Любовь, настигающая Жозефа в момент, когда он оказался на полу рядом со схваченной им налетчицей, укрываясь от пуль сообщника Кармен, выглядит противоестественной. Противоестественна, по сути, и сама героиня — женщина, сеющая страх, кровь и смерть. Впрочем, все это больше напоминает театр абсурда, чем реальную жизнь.

Патологическая бездуховность нависла над героями Годара. Каковы бы ни были мотивы террористических акций Кармен и ее сообщни-

«Имя Кармен»,
режиссер Жан-Люк Годар



ков (кстати, о них ничего не известно), героиня обнаруживает свою личностную и женскую несостоятельность на протяжении всего фильма — и невозмутимостью во время перестрелки, и неожиданной вспышкой страсти, и безразличием к мукам любовника, и «практическим» отношением к «дядюшке Жану». Для «роковой женщины» Кармен Марушки Детмерс слишком холодна и рассудочна, для современной анархистки необязательны мотивы «вамп».

Умирая, героиня спрашивает лакея, с которым обнималась на глазах у Жозефа: «Как это называется, когда все виноватые агонизируют в одном углу, а все невинные — в другом?» Лакей отвечает: «По-моему, это рассвет, мадам!»

На этой безрадостной ноте, еще одним кадром бурного моря завершается картина. Зритель вправе спросить: «Не слишком ли дорога цена нового дня?» Но ответа он не получит. Режиссер не связывает себя современными реалиями общественной жизни Франции, в силу чего его наблюдения и прогнозы теряют основательность. Как ни оценивать профессиональное мастерство Годара, с точки зрения соответствия искусства и действительности, «Имя Кармен» — поверхностная, неясная и претенциозная вещь. Не помогают ни глянец киноассоциаций (киноманы узнают в прологе картины годаровскую версию сцены налета в «Деньгах» Брессона и цитату из «39 шагов» Хичкока), ни интимно-сенсационные мотивы (считают, что Марушка Детмерс напоминает бывшую жену Годара, актрису Анну Карину).

Небезынтересен тот факт, что Годар, играющий дядюшку Жана, изображает Годара выцветшим человеком прошлого (дядюшка Жан постоянно перечитывает монографию о Бестере Китоне), но неожиданность (а может быть, и кокетство) подобного взгляда на себя не может придать веса картине, вроде бы претендующей — без необходимых на то оснований — на подведение итогов целого периода в жизни Франции.

Истинные итоги протяженного отрезка национальной истории подводит, быть может, самый популярный фильм прошедшего парижского киносезона — «Бал» (совместное итало-франко-алжирское производство). Картина поставлена итальянцем Этторе Скола и представляет собой удивительно верный портрет Франции за последние сорок пять лет, хотя условность режиссерского приема и условность сюжета не предполагают, на первый взгляд, конкретных социальных обобщений.

...Загораются люстры в небольшом танцевальном зале. Хозяин опускает занавеси на окнах, приходит дирижер, собираются музыканты. Одна за другой появляются дамы — немолодые, щедро накрашенные и разряженные женщины. Одна за другой, откровенно посматривая в объектив, они проверяют наряды и прически и усаживаются за столиками слева у стены.

После дам один за другим приходят кавалеры, мужчины далеко не первой свежести, малопривлекательные и комичные в своих попытках казаться молодыми вопреки обширным лысинам, выпирающим животам и множеству морщин. Они также смотрят в объектив — и откровенная условность приема напоминает «Корабль» Феллини. Однако... персонажи приводят себя в порядок не перед камерой, а перед большим прозрачным (с тыльной стороны) зеркалом, за которым расположен съемочный аппарат, и их ужимки, наигранный оптимизм и даже развязность — это, так сказать, для внутреннего потребления... Неожиданный «гэг» объясняет намерения режиссера: фильм — зеркало. В нем отразятся события четырех десятилетий французской истории.

Итак, мужчины нерешительно подпирают стену справа, дамы остаются за столиками слева. Музыканты выжидательно смотрят на дирижера. Бал начался... Старые кокетки и жеманницы, простушки и обреченные на «простой» уродины, интеллигентные старые дамы и вульгарные искательницы приключений ждут своих кавалеров. Мужчины побогаче и понаглее норовят пригласить дам помоложе и поэффектней, застенчивые остаются с теми, кого не разобрали, и не смеют взглянуть в глаза тем, кто их ждет. Кто-то привычно смотрит, как танцуют другие. С такой внешностью никто не пригласит!.. Немолодые партнеры старательно движутся в ритмах вальса, танго, бо-

стона, и нечто кричаще жалкое чувствуется за общим желанием показаться моложе, укрыться от старости, от обиды за несложившуюся жизнь — за то, что так и не удалось прожить рядом с тем, кто должен был бы танцевать с тобой...

Внешне бесхитростная структура «Бала» рассчитана на сложный эксперимент. Одни и те же люди собираются в одном и том же дансинге, где играют одни и те же музыканты, а все те же хозяева готовят кофе, подают оранжад или кока-колу, перекидываются парой слов с гостями и наблюдают за жизнью людей, переменами в их облике, поведении, судьбе.

Подобная структура предлагала постановщику разные возможности. Можно было бы подчеркнуть неизменность бытия, на которое якобы не влияют никакие исторические и социальные сдвиги, или окружить сентиментальной аурой среднего француза, сохраняющего неизменное обаяние, изящество и тягу к наслаждению — в любой ситуации. У Скола был и прекрасный повод для постановки ностальгического «ретро», популярного во Франции, где последнее время не обходится без странной идеализации горьких военных лет, а Народный фронт преподносится со снисходительной гримасой. На таком материале можно было сделать и красочный, эффектный фильм — танцы, музыка, песни Пиаф и Шевалье, моды разных лет!..

Этторе Скола выбрал иной путь — вслед за постановщиком спектакля «Бал» в театре «Дю Солей» Жан-Клодом Паншена. Бал открывается «сегодня», в 1983 году. Как только зритель начинает привыкать к героям и узнавать их, как только он проникается атмосферой бала-праздника, где забывают о заботах, обидах, несбывшихся мечтах, изображение тут же замирает в стоп-кадре — фотографией на стене зала. Объектив сдвигается влево — к выцветшему черно-белому фото, на котором так же замерли танцующие пары: 1936 год.

С этого отступления в прошлое режиссер пойдет в ногу со временем — от 1936 года до наших дней — и надо признать, что выбранные им исторические моменты соответствуют звездным часам и трагическим минутам современной французской истории. Перед нами 1940, 1944, 1946, 1956, 1968 годы: первый год второй мировой войны, последний год оккупации, последний год «переходного периода» перед сдвигом вправо, «эра потребления» и война в Алжире, молодежный бунт — своего рода панихида по правлению генерала де Голля.

При всей оригинальности замысла, он ставит перед режиссером проблему невероятной сложности: на протяжении всей картины персонажи молчат (в фильме нет ни слова диалога). Говорить за них должны мелодии, костюмы, танцевальные па, язык пантомимы. Спектакль «Бал» идет с беспрецедентным успехом. Но кино все же не театр. Скола пригласил актеров театра «Дю Солей», среди которых нет знаменитостей, и успех ленты во многом зависел от их способности рассказать молча перед объективом о любви, ненависти, мечтах разных людей в разное время...

«Бал»,
режиссер Этторе Скола

Безусловно, им помог кинорежиссер. Его фильм — не история в танце, песне или смене мод. Наоборот, и танец, и музыка, и костюм использованы для воссоздания характерной для каждого выбранного здесь момента атмосферы, духовного климата; в их сопоставлении и возникает картина движения Истории, раскрывается ее социальный и человеческий смысл.

Условность приема срабатывает: посетители дансинга вскоре становятся для зрителя живым олицетворением Франции.

...1936 год; сбоку от эстрады скромный плакат — «Победа Народного фронта». Танцуют бесхитростный «уличный» вальс. Как бы забыв о социальных градациях, танцуют вместе, взявшись за руки, один общий танец. Как будто ликующая улица раздвинула стены и продолжает свой танец братства, равенства и солидарности. Каждый ищет партнера по душе — расстелил перед дамой платок, поцеловал ее, и танец твой, если только ты свой в этом зале. Чванливому аристократу с моноклем не по душе эта дружеская атмосфера, он чинно восседает за столиком, строго взирая на свою молодящуюся, жизнерадостную жену, которую уведет танцевать симпатичный парень в просторном пиджаке и лихо сдвинутой на затылок шляпе, сознательно «стилизованный» под молодого Жана Габена. Отличный ориентир эпохи Народного фронта, герой «Дружной компании» Дювивье, «Великой иллюзии» Ренуара, «Набережной туманов» Карне! Это его время, время «человека с улицы», полагающегося на свою силу, обаяние, на свою способность лично восстановить справедливость и защитить обиженных...

А тем временем бал продолжается, продолжаются танцы, покуда не загудит пароходная сирена — совсем как в порту Гавр в фильме «Набережная туманов», и эта печальная ассоциация служит прологом к войне.

Подобно памяти героев, в которой запечатлелся этот бал, ретроспекция 1936 года подернута дымкой виража. Режиссер нейтрализует цвет, изображение кажется черно-белым, но в наиболее драматические моменты на экране появляется тот или иной доминирующий цвет (красный, синий, желтый), выделяя наиболее важные детали, движения, жесты. И это мастерское применение «психологически звучащего» цвета является одним из многих образцов виртуозной работы режиссера, который вроде бы лишь переносит на экран популярный спектакль.

...Изуродованные светомаскировкой окна дансинга, превратившийся в бомбоубежище зал, скорчившиеся от страха фигуры людей, рев сирен и надвигающаяся вакханалия звуков фашистского налета — таков знакомый зал весной 1940 года. Зарисовки войны кратки и немногочисленны, но эпоха живет и в фотографии Мишель Морган на обложке «Синемонда», и в легкомысленно-прекраснодушных мелодиях песен Мориса Шевалье, и в тоскливо-щемящей пустоте знакомого зала, где несколько женщин, как в полусне, танцуют одна с другой под звуки радио, принимающего музыку из Лондона.

Время «парня в шляпе» прошло. Теперь здесь «правит бал» суетливый тип в очках, в плаще с поднятым воротником. Он появляется в зале в сопровождении тощего, долговязого офицера гитлеровской армии, брезгливо озирающегося по сторонам. Манеры у типа трусливо-нагловатые, с немцем он держится подобострастно и выглядит лакеем при нем. Это коллаборационист.

Зал полупуст, а среди немногих посетительниц нет прежней дружбы и единства. Психологические детали безукоризненно точны. Две женщины — они только что танцевали вместе — демонстрируют друг другу наряды военного времени, и одной далеко до другой. Не получила она и письма от любимого...

Пантомима и язык музыки красноречивы: коллаборационист услужливо перевел радио на фашистскую волну, на знаменитую «Лили Марлен». Танцуют под слащавое немецкое танго. Все же красноречивее всего язык танца!

Немцу надо найти партнершу. Две женщины (те, что совсем недавно ссорились) не хотят идти танцевать с оккупантом — хоть режь их! Свободна только страшноватая и очень близорукая девица с вечно застенчивой, жалкой улыбкой. Поначалу она радуется, когда колла-

борационист подводит ее к «хозяину». Но вот девица, ощупав значок на мундире офицера, различила очертания свастики, и тут же, вроде случайно, — взгляд на часы: мне, мол, пора уходить... Коллаборационисту не остается ничего другого, как предложить немцу... себя. Сатирически емким и отчетливым по смыслу обобщением выглядит феноменальное «мужское танго», где коллаборационист берет на себя роль дамы, услужливой проститутки; он послушно прижимается к немцу, перелетает из одной позиции в другую в его жестких руках. Кульминация эпизода — колокольный звон, возвещающий освобождение. Фашист бежит, бросив на пол своего гаденького партнера...

Эпизод войны завершается возвращением мужчин и огненным эпизодом вальса, который танцует со своей подругой одноногий солдат — глядя ей в глаза, не желая горевать и сдаваться, зажигая всех жаждой жизни, непреодолимым стремлением вернуть прежнюю дружбу, достоинство и силу.

Может показаться, что в зале снова 1936 год — опять все танцуют вместе, а попытка коллаборациониста разорвать круг, «втереться» в этот танец-воспоминание о Народном фронте встречает отпор. Его просто отталкивают, как мячик, он отлетает от рук к рукам, от одного выражающего презрение лица к другому, пока не вылетит за дверь под смех танцующих — последний, увы, мнимый апофеоз Народного фронта...

Дальнейшие эпизоды фильма, пожалуй, слабее трех первых, хотя и здесь пантомима, музыка и танцы стремительны, оригинальны и служат отличным гидом во времени. Просто расстановка сил и логика Историй не столь драматичны и очевидны, чтобы по-прежнему служить стержнем драматического развития.

Чужеродные звуки и движения «буги-вуги», как и сменившая оранжад кока-кола (никак французам не сладить с ее искусственной энергией — то закашляются, то прольют), удачно отбивают очередную остановку во времени — послевоенную американизацию Франции. Вместе с солдатами армии США уже не первой молодости француженки и французы танцуют модные заокеанские танцы, хотя предпочитают они то, что танцевали прежде, до войны, и что-то болезненно неестественное чудится в нашествии чужих ритмов...

Время идет: коллаборационист, обретший новых хозяев, американцев, больше не прячется; одни одеты роскошно, другие — скромнее; звучит бразильская самба; наряды дам все более эксцентричны, лица — все более стерты, а отношения формальны; на обложке «Синемонда» — ставший популярным к концу 40-х годов Жерар Филипп...

Еще один стоп-кадр: в зале хозяйничают толстые, квадратные фигуры нуворишей и оасовцев. Рок-н-ролл вполне соответствует новой атмосфере истеричного веселья, жестокости и равнодушия. Прежние пары разъединяются, если дама приглянулась какому-нибудь наглецу в гражданском с военной выправкой. Молодого солдата-алжирца выбрасывают вон, и на все это спокойно посматривает бывший «парень в шляпе», постаревший, раздобревший «Габен». Скола прав: эволюция героев и персонажей экрана отражает эволюцию нации, и фигура нового «Габена» означала не только отказ от прежних демократических идеалов, но и вступление в 60-е годы. Зато другой постоянный участник бала, вечно одинокий и грустный человек со взглядом Батиста Дебюро, сыгранного великим Барро в «Детях райка», так и не изменился: бал 60-х не для всех...

Широко известная мелодия ансамбля «Битлз» — «Мишель» подводит к очередному эпизоду, короткому и несколько невразумительному, хотя события 1968 года заслуживают не меньшего внимания и требуют не меньшей наблюдательности, чем, скажем, 30-е годы.

Последний стоп-кадр — и Скола возвращает нас к началу фильма. Завершается бал. Танцуют старые, измученные неудачами, потерявшие надежду мужчины и женщины. Праздник окончен. Все расходятся. Гаснет свет. Красивый, красочный фильм оставляет зрителя в некотором недоумении: почему же этот бал пролетел так быстро? Бал жизни целого поколения, которое, вроде бы, испытав многие тяготы и лишения, сумело добиться благосостояния, но с горечью и сожалением оглядывается на свое прошлое...

Фильм Этторе Скола, по сути, печален. Он и не может и не должен быть другим: как-никак, фильм — зеркало Истории, а смысл сорока лет истории Франции заключается в том, что Народный Бал 1936 года удалось прервать и отложить на долгие годы. Скола напоминает об этом сегодня, когда реакция снова хотела бы скомпрометировать идею Народного фронта, разъединить социалистов и коммунистов, вселить в людей неверие и равнодушие.

На экранах Франции слишком много веселых, бездумно-оптимистических фильмов. Их авторы не думают учиться у истории или пытаться понять ее смысл. Скола, без сомнения, прав, говоря: «Быть биографом публики, объяснять ей ее прошлое и настоящее... высшее назначение киноискусства. Во Франции в последнее время мало кто из режиссеров об этом заботится. Так что я, можно сказать, выполнил их работу».

Франция 1984 года переживает непростое время. Предложенный итальянским режиссером экскурс в прошлое важен, как никогда: ведь если зрители поймут уроки «Бала» и его социальный подтекст, печальные страницы прошлого могут не повториться. На это надеется Скола, в этом надежда Франции и причина успеха картины. Может быть, этот успех станет примером для мастеров французского кино...

Зарубежный фильм на нашем экране

Игорь Фесуненко

Восстание в Леоне и на экране

«ВОССТАНИЕ» («Der Aufstand»)
Авторы сценария Петер Лилиенталь, Антонио Скармета. Режиссер Петер Лилиенталь. Оператор Михаэль Бальхаус. Художники Петер Лилиенталь, Фернандо Кастро, Мария Виктория Кардона, Мерседес Галейно Мансанарес. Композитор Клаус Бантцер. Производство «Индепендент-фильм», «Витингхофф Фильмпродукцион» (ФРГ), «Истмо-фильм» (Коста-Рика).

В 1977 году конгресс США обсуждал вопрос о предоставлении очередной подачки никарагуанскому диктатору Анастасио Сомосе. Речь шла о выделении 2,5 миллиона долларов на поставки в Никарагуа оружия и военной техники и еще 600 тысяч на обучение солдат и офицеров «национальной гвардии». Дебаты были жаркими, в горячих спорах рождалась «истина»: друг США в беде, другу надо помочь. В защиту этого тезиса темпераментно выступил конгрессмен Руд. В официальной стенограмме конгресса его патетический монолог изложен следующим образом: «Господин председатель, я поддерживаю поправку относительно возобновления военной помощи в сумме 3,1 миллиона долларов проамериканскому правительству Никарагуа. Я полагаю, что мы должны поступать так, как будет лучше для США. На США лежит моральное обязательство помочь дружественному никарагуанскому правительству вооружением для поддержания стабильности и свободы в этой стране...

Президент Никарагуа — А. Сомоса — образованный человек, обучавшийся в Уэст-Пойнте. Он — проамериканец и выступает за стабильность... Он достоин продолжительной помощи со стороны нашего правительства, дабы защитить его народ и свободные институты страны».

«Восстание», режиссер Петер Лилиенталь

Сразу же замечу, что хотя обсуждавшийся законопроект был принят и Сомоса получил свои 3,1 миллиона долларов, пожелание конгрессмена Руда насчет «продолжительной помощи» никарагуанскому диктатору реализовать не удалось: после этих дебатов в конгрессе история отпустила прогнившему режиму Сомосы всего два года. И о том, как жила страна эти последние месяцы кровавой диктатуры, куда и на что шли американские деньги, как боролся никарагуанский народ с вашингтонским ставленником, рассказывает художественный фильм «Восстание».

Революцию или войну можно по-разному показывать в кино. Воплощая образы великих лидеров, вождей, полководцев. Отражая деятельность революционных штабов. Изощренно строя массовые батальные сцены. Авторы фильма «Восстание» идут по другому пути. Битвы никарагуанской революции они показывают через судьбу одной семьи. События, о которых идет речь в этой ленте, разыгрываются почти в одном и том же квартале, на тихом городском перекрестке, где стоят типичнейшие для тропической Центральной Америки одноэтажные домики с открытыми настежь окнами и дверьми, где вся жизнь — на виду, где каждый знает все о ближайших и дальних соседях, где по утрам хозяйки спешат в лавку за углом, мальчишки вместо школы гоняют на булыжной мостовой старенький мяч, а по вечерам, обсуждая последние новости, старушки покачиваются в креслах-качалках на узких тротуарах, а старики дремлют в гамаках, отдыхая с газетами в руках от дневного зноя. Идиллический мир, щедро декорированный наляпанными на каждой стене рекламами «кока-колы» и «севен-ап»...

И вдруг за кадром раздаются команды: «Третье отделение, к дому!», «Второе отделение, перекрыть улицу!». Патриархальная улочка преображается. Она охвачена ненавистью и страхом. Захлопываются двери, опускаются жалюзи. Каждый знает, сколь страшен топот солдатских ботинок за стеной и что может означать удар приклада в дверь. «Национальные гвардейцы» ищут сандинистов, совершивших удачную операцию. Уничтожены будут и схваченные революционеры, и многие из тех, кто пытался помочь им уйти от преследования. Облава разворачивается с шумом и истеричными визгами, лаем команд и грохотом выстрелов. Только один дом на улице избежал обыска: вломившиеся в него гвардей-

цы видят там своего. Сын хозяина дома юноша Агустин Менор (артист Агустин Перейра) показывает им свой солдатский билет. Он в увольнении, которое продлится сутки. И в течение этих суток перед нами разыграется драма семьи, разорванной гражданской войной: дочь и отец — с сандинистами, сын вступил в «национальную гвардию».

Сколько их, таких семей, было тогда в Никарагуа?! Сколько отцов проклинали своих детей?! Сколько детей отрекались от своих отцов?! Сколько было сломано судеб?! Сколько пролито крови и слез!.. Отец (эту роль талантливо сыграл актер Карлос Катания) подавлен горем и непримирим: он требует, чтобы опозоривший семью сын ушел из «национальной гвардии». Юноша пытается убедить родных: он не убийца, он всего лишь радист. Он не участвует в карательных операциях, командир даже обещал послать его на выучку в США, где он станет классным связистом.

Это драматическое столкновение — семья против сына, ставшего предателем, — и является главным психологическим конфликтом фильма, поддерживающим в течение без малого полутора часов живой интерес к этой ленте. В конце концов, сын убеждается, что отсидеться за рацией невозможно. Стремительное развитие событий, нарастание революции, отчаянное сопротивление гвардейцев, пытающихся залить кровью весь город, ставят юношу перед последним выбором. Он делает его: присоединяется к партизанам, идет вместе с ними на решающий штурм. И этот «последний бой, он трудный самый» — становится действительно последним в его жизни...

Заключительные кадры фильма рассказывают о важнейшей битве сандинистской революции, предопределившей ее победу, — о взятии революционными отрядами города Леон, второго по значению населенного пункта страны. Именно там, в Леоне, разыгралось летом 1979 года главное сражение революции, кульминацией которого стал штурм казарм «национальной гвардии». Крепость эта — я побывал там совсем недавно — до сих пор стоит в руинах, безжизненная, полуразрушенная, зарастающая бурьяном, испещренная бесчисленными, отметившими буквально каждый квадратный метр ее стен шрамами от пуль, снарядов и гранат. И гордая надпись на серо-голубой стене, увековечившая дату победы: 20 июня 1979 года, ровно за месяц до вступления сандинистской армии в Манагуа, до окончательного торжества революции по всей стране.

Уже один только вид этой крепости говорит о том, каким жарким и трудным был штурм ее сандинистами, как нелегко пришлось революционерам.

Об этом, впрочем, говорит не только облик крепости. До сих пор лежат в руинах целые кварталы Леона, уничтоженные безжалостными бомбардировками: стремясь спасти свою шкуру, сбить наступательный победный порыв революции, Сомоса бросил военную авиацию против восставших. И в этой яростной войне диктатора с собственным народом Леон стал одним из наиболее пострадавших городов: кварталы полуразрушенных и начисто разрушенных зданий напоминают сейчас о том, на какие цели были израсходованы те самые три с лишним миллиона долларов, которые за год до этого с трогательной щедростью американский конгресс вручил «образованному человеку, обучавшемуся в Уэст-Пойнте и выступающему за стабильность». И должен сказать, что именно зрелище этих до сих пор впечатляющих своим молчаливым трагизмом руин Леона убеждает меня в том, что авторам фильма «Восстание» не в полной мере удалось передать в финальных кадрах напряжение и страсть того боя. То ли массовка была слишком «жидкой», то ли режиссер сосредоточил все внимание в этот решающий миг на противопоставлении судеб и поведения капитана-карателя и семьи Агустина Менора. И в результате победа сандинистов получилась в этой ленте слишком по-кинематографически легкой, озаренной эффектными планами горящей крепости, а жертвы, принесенные на алтарь этой самой трудной победы революции, показались куда менее тяжелыми, чем это было в действительности.

Это, пожалуй, единственный упрек, который можно предъявить режиссеру Петеру Лилиенталю и оператору Михаэлю Бальхаусу. Фильм по-настоящему впечатляет, волнует, трогает. Я смотрю его финальные кадры: прячущиеся за заложников, за стариков, женщин и детей, бегущие, в панике бросающие оружие потерявшие человеческий облик «национальные гвардейцы». И думаю о том, что далеко не все они нашли свою позорную смерть в Леоне, в Чинандеге, в Масайе и в других революционных сражениях и битвах. Тысячи их сбежали. Кто в Гондурас, кто в Коста-Рику, кто — в США, всегда с готовностью раскрывающие свои объятия диктаторам и палачам, которых периодически сметают революционные бури и шквалы народного гнева. Так было после победы революции на Кубе. Так повторилось после краха сомосовского режима в Никарагуа. Свыше десяти тысяч подонков — приспешников обанкротившегося диктатора, гвардейцев, палачей, офицерья — перегруппировали свои силы, окопались на территории Гондураса, близ никарагуанской границы, получили от ЦРУ оружие и боевую технику и начали методическую, подлую войну против своей страны, против своего народа. Вспоминаю четверых сомосовцев, которых мне довелось интервьюировать в конце прошлого года в Манагуа. Это был экипаж самолета, засланного по приказу ЦРУ из Гондураса в район Матагальпы с оружием для скрывающихся в горах диверсионных групп. Самолет был подбит, совершил вынужденную посадку, экипаж захвачен в плен. Они сидели поникшие, трусливые и подлые. С истеричной готовностью «топили» друг друга и своих шефов, выгораживали себя, жаловались на нелегкую эмигрантскую судьбу и клялись «не повторять ошибок прошлого». Жалкое зрелище: иуды, проливающие крокодиловы слезы. В их глазах метался тот же страх и мерцала та же ненависть, какие читаются в фильме «Восстание» во взгляде капитана «национальной гвардии», пытающегося спасти свою шкуру, прикрывшись телом старика. И, как стало известно впоследствии, именно в те дни, когда эти четверо сомосовцев каялись и били себя в грудь, их вашингтонские шефы разрабатывали новый, еще более чудовищный в своей низости план удушения революции: минирование никарагуанских портов. К чему это привело, мы помним и знаем, что «военная помощь», которую Вашингтон недодал Сомосе по причине стремительного и поспешного бегства диктатора и торжества революции, идет теперь недобитым «контрас» в Гондурас.

Талантливый, страстный, патетичный фильм «Восстание» рассказал нам о победе сандинистской революции. Но, как сказал самый великий революционер В. И. Ленин, революция только тогда чего-нибудь стоит, когда она умеет защищать себя. Эту истину хорошо усвоил никарагуанский народ. Свою выстраданную, вырванную в тяжелейших сражениях победу он готов защищать любой ценой. Не страшась новых, планируемых в Вашингтоне провокаций, атак, бомбардировок, минирования портов и обстрелов через границу, бесчисленных нарушений воздушного пространства и экономической блокады, которой США пытаются удушить не желающую встать перед ними на колени свободную Никарагуа.

...Я пишу эту рецензию, а передо мной лежит телетайпная лента, сообщающая о том, что администрация Рейгана направила в конгресс очередной запрос о выделении дополнительных ассигнований на оказание военной помощи контрреволюционным сомосовским бандам, продолжающим необъявленную войну против своей страны. История ничему не может научить тех, кто не желает или не умеет у нее учиться...

Г. Долматовская

Кино для «среднего возраста» — расхожее и неожиданное

«УКОЛ ЗОНТИКОМ» («LA COUUP DU PARAPLUIE»)
Авторы сценария Жерар Ури, Даниель Томсон. Режиссер Жерар Ури. Оператор Анри Декаэ. Художник Жан Андре. Композитор Владимир Косма. Производство «Гомон энтернасьональ» (Франция).

«ОН НАЧИНАЕТ СЕРДИТЬСЯ» («ГОРЧИЦА УДАРИЛА МНЕ В НОС!» — «LA MOUTARDE ME MONTE AU NEZ!»)
Авторы сценария Клод Зиди, Пьер Ришар, Мишель Фабр. Режиссер Клод Зиди. Оператор Пьер Декаэ. Художник Мишель де Броен. Композитор Владимир Косма. Производство «Кристиан Фешнер» — «Ренн продюксьон» (Франция).

«НЕВЕЗУЧИЕ» («КОЗОЧКА» — «LA CHÈVRE»)
Автор сценария и режиссер Франсис Вебер. Оператор Алекс Филлипс. Художник Жак Бюфнуар. Композитор Владимир Косма. Производство «Фиделин фильм» (Франция) — «Конасине» (Мексика).

«ШАРЛЬ И ЛЮСИ» («CHARLES ET LUCIE»)
Авторы сценария Нелли Каплан, Жан Шапо, Клод Маковски. Режиссер Нелли Каплан. Оператор Жильбер Сандоз. Художник Дильс Массари. Композитор Пьер Перре. Производство «Ситэр фильм» — «Ле фильм де ля шуэт» (Франция).

«ОРЕЛ ИЛИ РЕШКА» («PILE OU FACE»)
Автор сценария Мишель Одиар. Режиссер Робер Энрико. Оператор Дидье Таро. Художник Жан-Клод Галлуин. Композитор Лино Леонарди. Производство «ФДР Продюксьон» — «Антенн 2» (Франция)

С той поры как на наш экран ступил «высокий блондин в черном ботинке» — актер и режиссер Пьер Ришар, — он из года в год шествует по экранному полотну в ботинках и без них (или, как того требует сегодняшняя молодящаяся мода, в кроссовках), не изменяя своей маске рассеянного неудачника.

В текущем репертуаре нашего проката французскую продукцию почти непременно представляют два-три фильма с участием этого теперь уже знаменитого комика, продолжающего традицию ушедших Бурвиля, Фернанделя, де Фюнеса. Персонажи Ришара всегда связаны с повседневностью и с предыдущими ролями актера. Меняются профессии его героев, меняются обстоятельства, а характер остается неизменным. Говорим это не для того, чтобы упрекнуть актера в однообразии приемов. Напротив, хочется отметить, что точно найденная маска не приедается со временем, а принимается как данность и позволяет вникать в предложенные обстоятельства, в какой-то мере помогает познавать жизнь сегодняшней Франции. Во всяком случае, следя за похождениями героев Пьера Ришара, можно увидеть, как развивается французская комедия положений.

Впрочем, судя по трем последним лентам, где главенствует Ришар, комедия эта вовсе не эволюционирует, замкнувшись в кругу привычных тем и решений.

Вот три фильма опытных мастеров жанра — Жерара Ури («Укол зонтиком»), Клода Зиди («Он начинает сердиться»), Франсиса Вебера («Невезучие»). В первом из них Ришар — актер-неудачник, мечтающий о Гамлете, а пока рекламирующий творог и рагу для собак (как не вспомнить тут тонкую, грустную комедию Ива Робера «Привет, артист!»). Путаница задана с самого начала: идя на кинопробу на роль убийцы в детективе, Грегуар Леконт ошибается дверью и попадает к дону Барберини, поджидающему убийцу-профессионала, который должен «убрать» другого зарвавшегося короля преступного мира — торговца оружием Крампе. Конечно же, действие вскоре переносится на Лазурный берег, где Крампе празднует день своего рождения. Еще одна деталь, характерная для массовой продукции французского кино: из Парижа — непременно на юг, к морю, к солнцу. Сейчас уже легче сосчитать фильмы, действие которых не обрамлено кромкой огней Средиземноморского побережья... Отдавая себе отчет в узнаваемости и сюжетного хода, и многих комических ситуаций, Жерар Ури намеренно «жмет» на эту узнаваемость,

«Укол зонтиком»

словно бы пародируя штампы коммерческого кинематографа, что, однако, не выводит ленту из разряда посредственных...

Клод Зиди и Франсис Вебер используют, по существу, один и тот же прием. Они отпускают Пьеру Ришару положенный набор трюков, партнерам же предлагают не подыгрывать ему, а вести свои роли вполне серьезно. В картине «Он начинает сердиться» кинозвезда Джекки Логан (Джейн Биркин) оказывается одиноким и искренним существом, жаждущим простого человеческого общения, вопреки ошеломляющим россказням местной прессы о ее образе жизни.

В фильме Зиди тоже многое не ново: особняк кинозвезды, охраняемый от репортеров, как военный объект, невероятные приключения скромного учителя математики, по законам нелепицы попадающего сначала на киносъемку, потом в апартаменты знаменитости. Все это разворачивается на фоне предвыборной борьбы, где соперничают отец нашего героя хирург Дюруа, мэр города и он же редактор «желтой» газеты, пытающийся с помощью статьи скомпрометировать соперника.

Оба претендента на пост «городского головы» стоят друг друга, их изобретательности позавидовал бы любой главарь мафии. В отличие от комедии «Укол зонтиком», перенасыщенной каскадом трюков в стремлении рассмешить, картина Зиди смешит зрителя именно в тех эпизодах, где, казалось бы, режиссер не прикладывает к этому чрезмерных усилий: здесь не разбивают очки близорукого персонажа, никого не обливают чернилами, не перекрашивают шевелюру учителя в розовый цвет... Среди находок — непринужденно прочерченная линия могучего покровителя кинозвезды, политического деятеля Гарри Вессинджера. Мы так и не увидим его лица на экране. Он появляется, прикрывая свой приметный нос шляпой, чтобы спастись от репортерских объективов. Вессинджер обрисован несколькими штрихами — в манере шаржа: квадрат затылка в мелко-курчавых волосах насажен прямо на плечи; блеск очков в мощной роговой оправе, рука, величественно протянутая к телефону, принесенному секретарем, с достоинством оброненное: «Президент?», не меняющаяся тональность разговора, когда он слышит в ответ: «Нет, Джекки». Гарри отведено в фильме две-три реплики, но образ сложился — образ уверенного, поучающего, неулыбчивого политикана, поддерживающего связь с актрисой для самоутверждения, для расцвечивания своей биографии.

Переговоры, которые ведет Вессинджер, происходят прямо на передовой, под пулями.

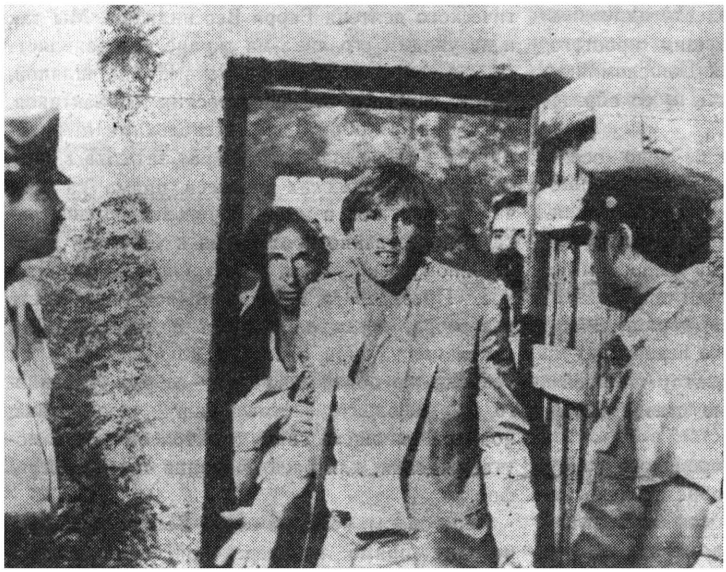
Создатели фильма здесь обыгрывают не лишенную двусмысленности ситуацию с присуждением бывшему государственному секретарю США Генри Киссинджеру Нобелевской премии за подписание мира во Вьетнаме — наравне с Ле Дык Тхо, представителем боровшейся за независимость страны.

С юмором сделана и съемка вестерна. Режиссер, смакуя все отработанные приемы старейшего жанра американского кино, задумчиво высказывает предположение: «Могут «Оскара» дать...» Обратим внимание на актера Витторио Каприоли, играющего небольшие эпизоды: мафиозо Барберини в «Уколе зонтиком», режиссера Верона в фильме Зиди. Он ведет обе роли серьезно, с подкупающей искренностью и достигает комического эффекта.

«Невезучие» Франсиса Вебера — комедия положений, не затрагивающая никаких проблем, сохраняющая чистоту жанра и полную асоциальность. Она примыкает к ленте Ури: тот же град тумаков и оплеух, то же небрежение к смерти — будь то нечаянный укол заправленным ядом зонтиком, сделанный соседу-пассажиру в самолете, или гибель бандита, прихваченного невезучими из игорного притона, от пули коллеги, не говоря уж о живописно «поданном» трупе Крампе в голубой воде мраморного бассейна. Сама смерть тут должна вроде бы рассмешить, но беспечность, с которой она сеется, заставляет задуматься о границах дозволенного. Что непременно в триллере, то чрезмерно в комедии...

В этих трех лентах явственно проступает существенная черта современной жизни. Последовательно, из фильма в фильм Пьер Ришар рисует портрет бывшего молодого человека, по-прежнему именующегося так, несмотря на поредевшие кудри и обозначившееся брюшко. Его наивность отнюдь не означает сохранившуюся молодость духа, а скорее свидетельствует о затянувшемся инфантилизме, столь частом у постаревших мальчиков. Это обстоятельство точно и довольно едко подмечено кинематографистами разных стран, всматривающимися в своих неустроенных героев на рубеже сорокалетия или за его порогом.

Картина «Шарль и Люси», поставленная режиссером Нелли Каплан, уводит нас из роскошных интерьеров, салонов трансатлантических лайнеров, из нарядной жизни в существование более чем обыкновенное, скудное,



«Невезучие»

«Он начинает сердиться»

трудное. Здесь, впрочем, о богатстве мечтают, потому и становятся мгновенной добычей мошенников. Люси — консьержка, подрабатывающая уборкой квартир, Шарль — торговец подделками под старину. Это форма бытия убежденного лентяя, не желающего идти работать под предлогом разнообразных болезней, упоминание о коих всякий раз заставляет трепетать любящую Люси. Одиссея пожилой супружеской пары, оказавшейся на дне нищеты и сохраняющей взаимную нежность, составляет сюжет фильма.

На долю Шарля и Люси выпадает ничуть не меньше злоключений, чем довелось испытать Грегуару Леконту из «Укола зонтиком», Пьеру Дюбуа из картины «Он начинает сердиться» или невезучим. Однако каждая комедийная — порой на грани буффонады — секвенция отбита коротеньким резюме, вложенным в уста одного из героев. Казалось бы, они должны выбиваться из тональности эпизода, но нет — они вписываются в нехитрую концепцию фильма о победе любви и добра, о торжестве возвышенного над обыденным. «Шарль и Люси» — довольно грустная сказка со счастливым концом. Картина Нелли Каплан наследует некоторые романтические традиции французского кино давних лет. Не все здесь одинаково уместно, тем не менее это едва ли не наиболее французская из французских картин в нынешнем репертуаре нашего проката.

...В самый неподходящий момент, когда выясняется, что богатое наследство — обман, все продано, деньги потеряны, а супругов разыскивает полиция за угон машины, Люси бросается в предзакатное опаловое море: «Все-таки я его увидела еще раз — море...»

На дороге Шарлю и Люси встречается экстравагантная ясновидящая: она зовет их взглянуть, как загорается зеленый луч, как взлетают розовые фламинго, и тогда к ним придет счастье. За словами прорицательницы встает мир корысти, невольно покинутый супругами: «Раньше люди ко мне приходили, чтобы я распахнула им дверь в необычное... Теперь они всегда спрашивают об одном и том же: «Скажите, я выиграю в лото? На скачках? В лотерее? А получу я наследство? А когда? А большое ли? Великой мечты нет больше».

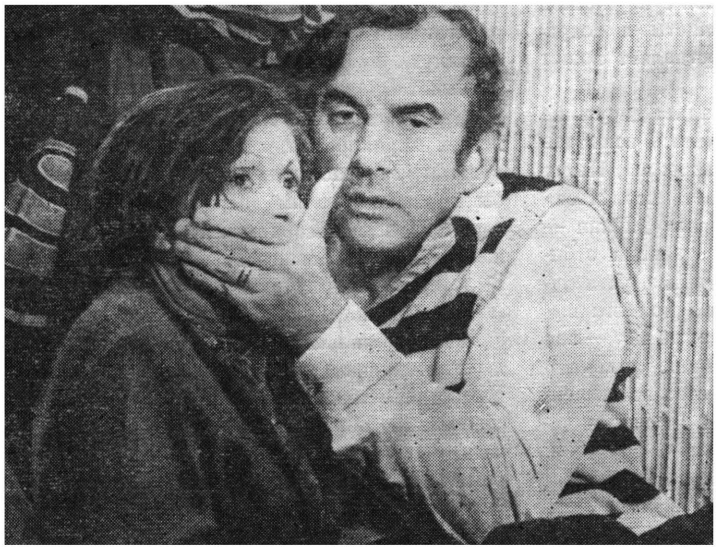
Авторам фильма не удается до конца выдержать линию, согласно которой спасение от несчастий — только в любви и доброте. Богатство все же обрушивается на семейство Руссель — один из холстов, украденный мошенниками и найденный полицией, оказывается подлинником Ван Гога, и его покупает Национальный музей за огромную сумму. Правда, теперь уже Шарль и Люси не помышляют о вилле.

Они покупают автомобиль-фургончик и странствуют по дорогам, показывая незамысловатое представление. История их скитаний, согретая по-прежнему горячим чувством друг к другу, покоряет зрителей. Пока что — в деревне. Но новообращенные актеры уже мечтают о Марселе и дальше — о подмостках столиц мира.

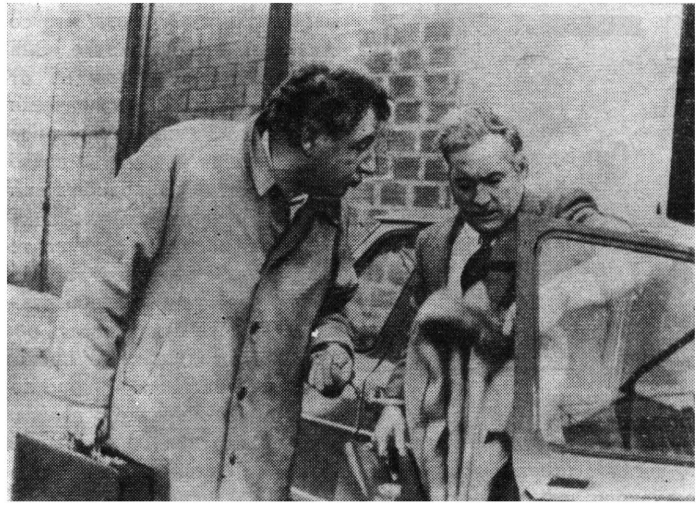
Условность сюжета, его нарочитая сказочность могли бы раздражать зрителя, если бы не достоверность персонажей Даниэля Чекальди и Жиннет Гарсен, превращающих сказку в реальность. В реальность людей, умеющих мечтать, видеть, как в час заката загорается волшебный зеленый луч и взлетают розовые фламинго...

Ленту «Орел или решка» комедией не назовешь — полицейский детектив со всеми атрибутами жанра: несколько убийств, борьба полиции с торговцами наркотиками, оказавшаяся практически бесплодной, так как преступники тесно связаны с отцами города; коррупция, разъедающая механизм государственного аппарата. Словом, задействованы все дежурные темы полицейского фильма. Повторяемость их, к сожалению, порождена и самой французской действительностью: подобные сюжеты можно черпать из газет ежедневно. Вспомним, как во многих французских картинах полицейский, доведя следствие до конца, вынужден был покинуть свой пост, сменить место службы, уйти на пенсию и т. д. Не избегает наказания за неугодное начальству служебное рвение и главный герой ленты — инспектор Барони. Его производят в комиссары и отправляют на пенсию одновременно.

Однако расхожая экранная схема в руках опытных профессионалов — сценариста Мишеля Одиара и режиссера Робера Энрико — отодвигается на задний план, теснимая нравственным поединком между преступником и блюстителем закона. Преступником, убийцей жены, тихий чиновник Морле стал непреднамеренно, не выдержав домашней тирании. Конечно, это угадывается в первых кадрах, и подробности расследования нас не очень занимают. Интересное приоткрывается в осторожном сближении двух немолодых вдовцов, прикончивших своих жен. Что толкнуло каждого из них на убийство? Желание почувствовать себя настоящим мужчиной? Любовь к женщине, живущей рядом, восхищение ее характером, силой воли и



«Шарль и Люси»



«Орел или решка»

осознание невозможности ей соответствовать? Ненависть к этому характеру, подавляющему индивидуальность ближнего? Нет, непросто и неоднозначно складывается человеческая судьба. Ее изломы и себе-то подчас не объяснишь! Где уж тут исповедоваться полицейскому инспектору... Но Одиар и Энрико не хотят возводить детективную историю в ранг драмы. Самоирония великолепных актеров Филиппа Нуаре (Барони) и Мишеля Серро (Морле) преобразует ее в трагикомедию. В финале авторы намеренно сбивают пафос повествования: неистовый инспектор, дослужившийся, наконец, до комиссарского звания, прихватывает чемоданчик с банкнотами, оставленный у него адвокатом с ухватками убийцы (это плата за прекращение дела о наркотиках), и отплывает с Морле на экзотический остров Талуа, мечтой о котором жила покойная мадам Морле.

Эдуар Морле выиграл поединок: Барони покорен обаянием человека, не позволившего уничтожить в себе личность. Моральный потенциал Морле оказывается выше жизненных устоев Барони, выступающего в роли положительного героя.

Картина постоянно балансирует на грани узнаваемого и неожиданного, как бы дразня зрителя и поддерживая его интерес. Скажете, вечная тема французского кино — от Марселя Карне до Андре Тешине: поэтический реализм, гудки пароходов в тумане?.. Только герои тут уплывают, соединенные наручниками. Наручники — последнее, что сохранилось у Барони от полицейской службы. Но его последнее надежное обретение — друг, которого встретил этот стареющий, больной человек!..

Непедалируемый авторский юмор позволяет здесь улыбаться чаще, чем на упомянутых ранее комедиях...

Пять фильмов. Самое приметное в них — запоздалая наивность одних героев, годами сберегаемая свежесть чувств других. Кино о людях среднего возраста для людей среднего возраста. А что предложит французский экран молодым зрителям? Пересмотреть фильмы 60-х?

Синерама

Венгрия

К числу венгерских журналов, регулярно публикующих материалы о кинематографе (среди них наибольшей известностью пользуются «Филмкултура» и «Филмвилаг»), добавился еще один: с января нынешнего года в Будапеште начинает выходить новое издание — «Движущиеся изображения» («Мозгокейпек»). В беседе с корреспондентом «Искусства кино» главный редактор нового журнала киновед Карой Чала сказал следующее: «Наше издание посвящено не только кино, но и телевидению, а также записанным на видеокассеты фильмам и программам, то есть всем видам «движущихся изображений», зафиксированных оптическим или электронным способами. Главная цель журнала — систематически информировать массового читателя-зрителя о том, что он может посмотреть в кинотеатрах, на экране телевизора и в видеозаписи на кассетах, имеющихся в продаже и предлагаемых в прокатных пунктах. Ведь зрителей чаще всего интересует, о чем та или иная лента, что составляет ее содержание. Знакомство с рецензиями на отдельные фильмы, с критическими обзорами кино- и телерепертуара далеко не всегда позволяет ответить на подобные вопросы. Да и не все, что показывают в кинотеатрах и по телевидению, попадает в поле зрения рецензентов и обозревателей. Мы же будем писать обо всех выходящих в прокат фильмах, включая и короткометражные, кратко излагая сюжет, сведения об авторах и приводя фильмографию. Около сорока процентов журнальной площади будет отводиться иллюстрациям — фото и рисункам.

Что касается телевизионных передач, то, естественно, мы будем выбирать для наших публикаций только наиболее интересные и важные программы. Телевизионные фильмы, наряду с общеэкранными, передаваемыми по ТВ, тоже попадут в соответствующие рубрики журнала.

Хочу подчеркнуть, что задачи нового издания носят по преимуществу информационный характер, поэтому мы не будем заниматься рецензированием. Но вместе с тем в журнале предполагается помещать дополнительные материалы, дающие представление об общественно-политическом и культурно - историческом контексте освещаемых фильмов и программ. Так, к примеру, информируя о новой ленте, рассказывающей о жизни известного композитора, мы сообщим и некоторые сведения о его музыкальных произведениях, о времени, с которым связаны его жизнь и творчество. То же самое относится и к историческим картинам: на страницах нашего журнала можно будет прочесть о фактах прошлого, имеющих отношение к сюжету постановки.

Мы рассчитываем, что большой интерес вызовет рубрика «Видео». Кассетное кино, домашний прокат видеопрограмм — дело для нас новое, но его масштабы безусловно будут со временем расширяться.

Как я уже сказал выше, журнал рассчитан на массового читателя, он будет выходить раз в месяц тиражом 50 тысяч экземпляров. Как и повсюду в мире, у нас в Венгрии самую многочисленную часть киноаудитории составляет молодежь. Мы собираемся постоянно учитывать это обстоятельство в своей редакционной политике, не забывая, однако, и об интересах других возрастных групп. Журнал «Движущиеся изображения», как мы надеемся, привлечет внимание и специалистов (для них он станет источником справочного, фактографического материала), и широкого зрителя, для которого в первую очередь важна зрелищность кинематографа, что мы тоже будем иметь в виду».

Добавим, что в Венгрии издания такого типа, как «Движущиеся изображения», до настоящего времени не существовало. Так что речь идет об уникальном начинании.

Н. Савицкий

ГДР

III Национальный кинофестиваль, организованный Министерством культуры, Союзом деятелей кино и телевидения ГДР, проходил в Карл-Маркс-Штадте.

Смотр открылся торжественной премьерой нового фильма режиссера Хельмута Дзюбы «Явка обязательна». В традиционном празднике кино ГДР участвовали свыше 300 режиссеров, сценаристов, операторов, актеров и киноведов, а также многочисленные гости из всех округов республики и из-за рубежа.

— Главная задача фестиваля, — сказал президент фестивального комитета профессор Курт Метциг, — проанализировать тенденции, наметившиеся в кинематографе ГДР за последние два года. Для участия в конкурсной программе из примерно двадцати картин, снятых на студии ДЕФА с января 1982 по декабрь 1983 года, было отобрано девять наиболее интересных и пользующихся успехом у публики. В их число вошли антивоенные ленты «Остановка в пути» Франка Байера и «Воздушный корабль» Райнера Зимона; экранизация пьесы Хоххута «Врачи» Хорста Зеемана; картины на современную тему: «Лебединый остров» Германа Цшохе и «Прыжок назад» Ирис Гузнер.

В рамках фестиваля состоялись многочисленные встречи кинематографистов с коллективами промышленных предприятий и сельскохозяйственных производственных кооперативов, со студентами и школьниками округа Карл-Маркс-Штадт. В ходе этих встреч проходили обсуждения новых произведений и дискуссии о роли киноискусства в жизни социалистического общества.

Как и на предыдущих смотрах, проведенных в Карл-Маркс-Штадте в 1980 и 1982 годах, наряду с профессиональным работало зрительское жюри.

Первой премии была удостоена картина «Остановка в пути»; режиссер Франк Байер получил приз за лучшую режиссуру, Вольфганг Кольхаазе — за наиболее интересный сценарий, а сыгравший в картине главную роль Сильвестер Грот признан лучшим молодым исполнителем.

На закрытии фестиваля Курт Метциг отметил, что этот праздник кино внес значительный вклад в расширение плодотворного сотрудничества между кинематографистами и зрительской аудиторией. Большой интерес, проявленный к работам деятелей киноискусства ГДР, подчеркнул Метциг, обязывает их еще активнее трудиться в целях удовлетворения растущих культурных потребностей трудящихся, снимать фильмы, отвечающие самому взыскательному вкусу. Печать республики уделила пристальное внимание работе III Национального кинофестиваля ГДР. Как писала газета «Нойес Дойчланд», фестиваль стал впечатляющим смотром достижений кинематографии республики, стимулирующим творческий поиск деятелей культуры и искусства.

«Наш знак — солнце» (фото из журнала «ГДР»)

●

На эмблеме Союза свободной немецкой молодежи есть изображение восходящего солнца. «Наш знак — солнце» — так называется новый многосерийный документальный фильм об истории массовой молодежной организации ГДР, снятый кинематографистами студии документальных фильмов ДЕФА. Его главные герои — молодые рабочие и сельские кооператоры, воины Национальной народной армии и студенты, ученые и спортсмены.

Создатели картины охватили большой исторический период — от образования Союза в 1946 году до наших дней. Одновременно лента рассказывает о переменах, происшедших в ГДР за годы народной власти,

о создании на развалинах бывшего фашистского рейха первого немецкого государства рабочих и крестьян, о его превращении в высокоразвитую социалистическую страну. О содержании отдельных серий можно судить уже по названиям: «Свободная молодежь — новая жизнь», «Даешь новое государство!», «У тебя же есть цель», «Мы — молодая гвардия», «Скажи, на чьей ты стороне», «На стороне коммунистов», «Мы хотим мира».

В картине широко использованы материалы старой кинохроники, а также многочисленные фотографии, в том числе из личных архивов. Интересные результаты принесло решение авторов фильма разыскать людей, запечатленных на фото и в кадрах хроники. Беседы с теми, кого удалось найти, вошли в картину. Вот только один пример. На экране — фрагмент из киножурнала 1950 года. Молодежной бригаде корабелов впервые поручили ответственное задание — самостоятельно построить небольшое рыболовецкое судно. Больше всех радуется симпатичный вихрастый паренек. Голос диктора за кадром сообщает, что 22-летний активист Хайнц Петерс, возглавляющий коллектив энтузиастов, похоже, может стать одним из руководителей судоверфи. Эти слова оказались пророческими. Сегодня солидный седовласый мужчина, беседующий с корреспондентами, — заместитель директора крупного судостроительного предприятия в Штральзунде Хайнц Петерс.

В картине немало эпизодов, рассказывающих о дружбе молодых людей ГДР с советскими комсомольцами, об их встречах, совместных делах, об их активной борьбе за мир. Мысль о том, что братский союз и сотрудничество с СССР — это прочный фундамент, на котором зиждутся успехи трудящихся ГДР в построении нового общества, их уверенность в завтрашнем дне, — красной нитью проходит через весь фильм.

Средства массовой информации ГДР дали высокую оценку новой работе документалистов республики, осуществленной под общим руководством Рольфа Шнабеля. «Фильм «Наш знак — солнце», — пишет рецензент газеты «Нойес Дойчланд», — впечатляющее свидетельство энтузиазма и самоотверженности молодежи ГДР, которая под руководством партии рабочего класса проложила дорогу в социализм».

Н. Щукин

Италия

Один из видных представителей итальянского политического кинематографа Дамиано Дамиани вновь обратился к теме мафии; его новую работу — шестисерийную телевизионную ленту «Вампир» — сравнивают с прежним, ставшим уже классическим фильмом режиссера «Сова появляется днем» («День совы»). За пятнадцать с лишним лет, разделяющих эти две картины Дамиани, мафия укрепила и расширила свои позиции в стране; кроме Палермо, у нее появилась и новая «столица» — Китания. Совсем недавно преступный клан вновь громогласно заявил о себе — убийствами генерала Далла Кьезы и известного литератора Джузеппе Фавы.

Каковы же отличительные качества сегодняшней итальянской мафии? «Мафия «Дня совы», — объясняет Дамиано Дамиани в беседе с корреспондентом газеты «Паэзе сера», — была еще организацией феодальной, взимающей дань... Сегодня, используя ту же технику преступлений и ту же организационную структуру, она преследует совершенно иные цели: она теперь — держатель акций, учредитель, финансовая организация».

«Скромное обаяние мафии» — так, перефразируя название известного фильма Бунюэля, озаглавливает свою рецензию на «Вампира» корреспондент еженедельника Итальянской коммунистической партии «Ринашита». Это «скромное обаяние» оказывается трагическим для Италии, где происходит раздвоение власти на официальную, законную — государственную и неофициальную, незаконную.

Главный герой фильма «Вампир» — молодой полицейский комиссар Коррадо Каттани (Микеле Плачидо), который приезжает на Сицилию, чтобы расследовать дело об убийстве своего коллеги. Коррадо, бесспорно, отважный человек, отдающий себе отчет во

всех трудностях, с которыми ему придется (и приходится) столкнуться. В отличие от капитана карабинеров из «Дня совы», который, по словам Дамиани, «был совершенно не просвещен в отношении мафии», Коррадо Каттани лишен многих иллюзий и не верит в возможность прямой и открытой борьбы с организованной преступностью, понимая, что сегодня таким, как он, приходится быть «хитрым среди хитрецов и коварным среди коварных». И все-таки он тоже не вполне созрел для своей миссии: он верит в действенность полицейских мер. А это — наивность, по мнению Дамиани, утверждающего своими фильмами, что борьба с мафией может быть успешной только в том случае, если за это всерьез возьмутся государство и широкая общественность.

С основной сюжетной линией «Вампира» пересекаются перипетии личной судьбы комиссара: у него завязываются интимные отношения с красавицей Титти (в этой роли снялась новая «звезда» итальянского экрана Барбара Де Росси), которая «балуется наркотиками», и Коррадо приходится иметь дело с гангстером Чиринна, поставляющим героин для Титти.

Коррадо постоянно рискует жизнью, но в конце концов ему удается проникнуть в самую сердцевину преступной организации мафиози. И в это время у него похищают малолетнюю дочь...

Финал фильма остается «открытым». Дамиани утверждает, что «хэппи энд» в фильмах, подобных «Вампиру», был бы просто безнравственным: жизнь не дает оснований для «утешительных финалов».

В прессе отмечается прекрасный актерский ансамбль нового фильма Дамиани. Кроме Плачидо и Де Росси в картине снялись Флоринда Болкан — в роли суровой деловой дамы, тесно связанной с мафией; Флавио Буччи — дон Манфреди, священник, который организует «центр социального возрождения» для наркоманов (у этого персонажа есть реальные прототипы); Франсуа Перье — адвокат мафиози; Массимо Бонетти — бесстрашный полицейский, погибающий от рук мафиози.

Л. Зиман

Норвегия

Большой интерес вызвал показанный по национальному телевидению фильм о действиях норвежских партизан на крайнем Севере в годы второй мировой войны. В основу картины «Малая Москва» режиссера Хеля Фьортофта положена его книга того же названия. Фьортофт известен как автор ряда произведений, рассказывающих о партизанском движении в области Финнмарк.

Во время фашистской оккупации многие жители этой области, спасаясь от преследований, на лодках переправлялись на советскую территорию, а, когда гитлеровская Германия напала на СССР, выразили желание участвовать в совместной борьбе против фашизма. Лента повествует о том, как сорок пять норвежских патриотов, пройдя необходимую подготовку, нелегально небольшими группами возвращались в родные края и с риском для жизни передавали советскому командованию сведения о дислокации немецких частей, о передвижении конвоев и боевых кораблей противника.

Из сорока пяти человек в живых осталось только восемнадцать; за проявленное мужество многие из них были награждены советскими орденами и медалями. Однако норвежские власти в течение всех послевоенных лет не признавали заслуг участников антифашистского Сопротивления в Финнмарке. Только летом прошлого года король Норвегии Улаф V впервые возложил венок к памятнику погибшим партизанам в знак официального признания их вклада в борьбу против немецко-фашистских оккупантов.

«Работа над этой темой для меня — самое важное: подвиг настоящих героев Норвегии должен быть по достоинству оценен», — заявил Хель Фьортофт после показа фильма.

В. Минкевич,
корреспондент ТАСС

Осло

США

В Голливуде произвели на свет очередной «шедевр» из серии «Россия — подобие ада, Америка — сказочный рай». Тема не новая: киноподелок, в которых советские люди изображаются либо злодеями, либо ущербными и угнетенными существами, здесь в разное время появлялось достаточно. Взять хотя бы стародавний пасквиль «Ниночка» или недавнее творение телекомпании Эн-Би-Си «Третья мировая война». Однако ни одна из подобного рода лент не проваливалась с таким треском, как новая — «Москва на Гудзоне».

Если американцы, пришедшие в кинотеатры, действительно хотели познакомиться с Москвой и ее жителями, то их попросту надули. На экране у москвичей сплошь испитые, изможденные лица. А обитают они в городе чудовищно неприглядном, замызганном... Как говорится, можно хуже, да некуда!

Чтобы снять такое зрелище, режиссеру Мазурскому и киногруппе совсем не обязательно было строить декорации: в США предостаточно подходящей «натуры». К примеру, нью-йоркские Гарлем или Бронкс. Но это — в жизни. А в фильме Нью-Йорк сияет всеми цветами радуги. «Та отчаянная бесцеремонность, с которой вам «подают» Америку в этой картине, — пишет вашингтонский критик Джоуэл Сигел, — наводит на мысль, что с нашей так называемой свободой что-то действительно не в порядке».

Сюжет картины незамысловат. Некий Владимир Иванов попадает на гастроли в Нью-Йорк — и приходит в неописуемый восторг. Ведь здесь в неограниченном количестве можно покупать туалетную бумагу и джинсы! Восхищенный этим обстоятельством, Иванов решает остаться в Соединенных Штатах, где все у него складывается счастливо — как в сказке. Лента оставляет чувство брезгливости и недоумения. Не случайно местная критика разнесла ее в пух и прах.

Почему вообще появился сейчас этот фильм? Ответ на этот вопрос можно найти в американской печати. Столичная газета «Сити-пейпер» замечает: «Невероятная «Москва», которую смастерили Мазурский и компания, согреет сердце Рейгану и его сторонникам». Мазурский внес свой «вклад» в кампанию оголтелого антисоветизма, развязанную рейгановской администрацией. Заказ Белого дома выполнен. Правда, исполнители попались не особенно умелые. Однако, как, видимо, полагают сегодня в Вашингтоне, для нагнетания антисоветского психоза годятся любые — даже самые негодные и грязные — средства...

Александр Лютый,
корреспондент ТАСС

Вашингтон

●

Новый фильм американского режиссера Кэррола Болларда «Не кричи: «Волки!» поставлен по мотивам книги канадского биолога Фарли Моуэта, который долгие годы изучал животный мир севера Канады.

Как пишет швейцарская газета «Нойе цюрхер цайтунг», картина передает красоту бескрайней тундры зимой, когда она покрыта снегом и льдом, и весной, когда она на короткое время превращается в яркий цветущий ковер, и повествует о тех трудностях, с которыми сталкиваются живущие здесь люди. Конечно же, лента рассказывает и о волках, о том, как они охотятся и выводят потомство, об их взаимоотношениях с человеком. Характерно, что фильм Болларда, как и книга, убедительно развенчивает все предрассудки в отношении этих животных, из-за которых их долгое время безжалостно уничтожали без всякой необходимости.

Кэррол Боллард известен как автор ряда интересных документальных работ о различных представителях фауны. Широкую популярность у кинозрителей многих стран получил и его игровой фильм «Черный жеребец» — о трогательной дружбе маленького мальчика с диким конем.

Как рассказал в беседе с журналистами режиссер, снимать волков было значительно труднее, нежели одинокого жеребца. Поэтому помимо съемочной группы в постановке ленты участвовали тринадцать егерей и зоотехников, умею-

щих обращаться с хищниками. С их помощью удалось добиться, чтобы серые разбойники вели себя на съемочной площадке почти так же, как в привычных для них условиях. Кроме того, большое число сцен было снято «скрытой камерой», когда четвероногие «актеры» не знали, что за ними наблюдают. В роли исследователя Фарли Моуэта снялся Чарлз Мартин Смит; его друзей и помощников сыграли непрофессиональные исполнители — канадские эскимосы Захарий Иттиманьяк и Сэмсон Джора.

По оценкам критики, фильм «Не кричи: «Волки!» — волнующая повесть о природе и страстный призыв к людям не допустить уничтожения ее богатств.

Н. Кукушкин

Франция

Многие известные киноактеры в последнее время все чаще оставляют работу в кино и возвращаются на сцену. Это явление вызвало некоторую тревогу в кругах кинематографистов. Ведь именно с актером, а тем более популярным, связан успех фильма у зрителей. В связи с проблемой ухода «звезд» из кинематографа чаще других обсуждается судьба Изабель Аджани; 1983 год был для нее годом больших удач: она снялась в картине Клода Миллера «Смертоносная охота» и в «Убийственном лете» Жана Беккера. Оба фильма были решены в жанре психологического триллера, в обоих она играла трудные роли молодых женщин с драматической судьбой. Изабель Аджани — «редчайшая актриса» именно для ролей такого плана.

Теперь она решила вернуться после долгого перерыва в театр. Когда-то она играла на подмостках «Комеди Франсэз» Аньес в «Школе жен» Мольера. И вот одна из труднейших ролей мировой драматургии — Юлия во «Фрекен Юлии» Стриндберга. Состоялась премьера, которая привлекла внимание критики, не скупившейся на похвалы актрисе и остальным исполнителям...

Из-за болезни Аджани ее заменила в спектакле Фанни Ардан, восходящая кинозвезда, снявшаяся недавно в двух фильмах Франсуа Трюффо — «Бурное воскресенье» и «Соседка», в картине Алена Рене «Жизнь — это роман». До сих пор она никогда не играла на парижской сцене (за ее спиной театральная карьера в провинции). «Я часто сравниваю актеров, — говорит Ардан, — с персонажами старых русских романов, которые рассказывают в купе поезда случайным попутчикам свою жизнь. Для меня театр — это то же купе, в котором я каждый вечер рассказываю о себе».

На сценических подмостках выступают сегодня Бернар Жиродо, Виктор Лану, Жан-Пьер Кассель, Анни Дюпрей.

Почему же все-таки известные киноактеры рвутся в театр? На этот вопрос ответила Фанни Ардан в интервью кинорежиссеру и журналисту Филиппу Лабро: «Актер может чувствовать себя свободным только на сцене. Он творит каждый вечер, имея в руках превосходные роли, написанные прекрасными драматургами. Только в театре актер отчетливо ощущает любовь зрителя. Он может каждый день играть по-разному, добиваясь совершенства и контролируя себя с помощью реакции зала...»

А. Брагинский

ФРГ

Западногерманским вариантом нашумевших «Звездных войн» назвали участники XXXIV Международного фестиваля в Западном Берлине дебют молодого режиссера Роланда Эммериха. Действительно, у его картины «Принцип Ноева ковчега» есть все атрибуты современного научно-фантастического фильма, рассчитанного на массовый вкус: романтика дальних странствий, борьба не на жизнь, а на смерть со злом, настоящая мужская дружба и, разумеется, любовь. Действие ленты развивается под мерцание разноцветных индикаторов компьютера на борту звездо-

лета, затерянного в глубинах Вселенной.

Девизом нашего съемочного коллектива, рассказал журналистам Роланд Эммерих, было не копировать, но использовать то, что заслуживает внимания. С этой целью мы посмотрели все интересные, на наш взгляд, научно-фантастические киноленты, причем некоторые из них десятки раз.

Фильм «Принцип Ноева ковчега», по отзывам критики, практически ни в чем не уступает своим знаменитым голливудским аналогам. И все же у этой картины есть одна характерная особенность: в отличие от «Звездных войн», где смельчаки воюют с мистическими инопланетными пришельцами, у героев Эммериха есть конкретный и вполне реальный противник — Центральное разведывательное управление США.

В не столь уж далеком 1997 году над нашей планетой кружит метеорологическая космическая станция «Флорида Арклэб». Каждый день ее экипаж передает на Землю очередную оперативную сводку погоды. Кроме того, астронавты проводят испытания новейшего генератора тепловых лучей, с помощью которого можно влиять на климат в той или иной части планеты. Однако ЦРУ хорошо известно и другое, побочное действие прибора. В его лучах боевая техника становится невидимой на экранах радаров. И когда однажды в Саудовской Аравии вспыхивает антиправительственный мятеж, ЦРУ и Пентагон решают использовать генератор космической станции для маскировки своего вооруженного вторжения в эту страну. На орбиту послана радиограмма с требованием срочно ввести прибор в действие и направить его на район предполагаемой интервенции. Но астронавты, зная, что тепловое облучение этой местности в данное время года может вызвать сильнейшие ливни, которые повлекут наводнение, отказываются выполнить бесчеловечный приказ...

Авторы рецензий на «Принцип Ноева ковчега», появившихся в ФРГ, отдают должное зрелищности космических эпизодов и игре исполнителей. Тем не менее гамбургский еженедельник «Штерн», как и другие ведущие западногерманские издания, и словом не обмолвились о злободневных реалистических мотивах ленты. Видимо, властям ФРГ, поддерживающим милитаристскую политику Вашингтона, пришлась не по душе прозвучавшая в картине критика агрессивных действий ЦРУ и Пентагона, их намерений распространить гонку вооружений на космическое пространство.

●

В новом фильме западногерманского режиссера Ульрики Оттингер «Дориан Грей в зеркале бульварной прессы» рассказывается о современных средствах массовой информации на Западе. О том, как в погоне за сенсационными материалами они передергивают, искажают, а зачастую и просто выдумывают события. Своему не совсем обычному названию лента обязана главному действующему лицу, имя и характер которого позаимствованы у героя известного романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея».

Подобно персонажу книги, герой картины отличается крайним эгоизмом и склонностью к самолюбованию. Однако современный Грей продает свою ничтожную душу владельцам газетного концерна не в обмен на вечную молодость, а в расчете обрести популярность. Пообещав тщеславному юноше, что его имя постоянно будет появляться на газетных полосах, они начинают публиковать сенсационные репортажи о его необыкновенных — от начала до конца вымышленных — приключениях. По воле газетчиков, Дориан становится очевидцем исторических событий, путешествует по свету и во времени. Он даже спускается в преисподнюю, где в адском огне горят души неисправимых грешников. Слава Грея растет не по дням, а по часам, и герой ликует — он пока не знает, что в типографиях концерна уже печатают номер с сообщением о его внезапной трагической смерти...

Н. Алабов

Г. Щербакова

Несколько эпизодов из жизни девочки

От ее стремительных движений в маленькой кухне тесно. Крупная, красивая, ладная, она крутится между столом, мойкой, холодильником, плитой, она почти одновременно моет, режет, мешает в кастрюле, что-то пробует на вкус. На столе — телефон, который звонит беспрерывно. И она как-то ухитряется разговаривать, прижимая щекой трубку и продолжая что-то делать руками.

У нее еще и собака по имени Капрал, большая, как и она, с преданным и покорным взглядом. Собака терпеливо ждет своего варева, которое попыхивает на конфорке, и внимательно следит за всеми бесконечными движениями хозяйки. Вот снова зазвонил телефон.

— Нет, Игнатьев, нет! — кричит женщина. — И не приходи, и не звони. Теперь уже будет суд решать... Нечего меня просить — я твой враг... Не имею права так говорить? А ты имеешь право мне домой звонить? То-то... Отвечать будешь, голубчик, на всю катушку, — и бросила трубку.

Капрал тихонечко тявкнул.

И снова телефон.

— Лапочка моя! — запричитала женщина совсем другим голосом. — Не могу говорить, некогда! Я уже в замочной скважине. Позвоню тебе завтра. Ну, послезавтра...

Почмокала в микрофон губами, бросила трубку. А каша в это время залила огонь. Упал со стола задетый шнуром пакет молока.

О, господи! — в сердцах сказала женщина, хватая трубку снова зазвонившего телефона.

— Да! Да!.. Нет, вы это сделаете! — сказала она жестко, по-мужски. — Это решение суда, не моя просьба.

Бросила трубку, отставила пригоревшую кашу на подоконник, села на табуретку, вздохнула. Смотрит на себя в маленькое зеркало, которое висит над столом. Смотрит так, будто хочет что-то понять, но не может. Так ничего и не поняв, вскочила снова, кинулась в дело, к плите, как в спасение, и снова зазвонил телефон.

— Привет, мамуля! Все нормально. Что делаю? Ужин варганю. Карпов купила... Ленка где-то бегает... Все у нее в порядке!

В этот момент упомянутая Ленка возникает в дверях квартиры. Она еще девочка, без этих нынешних броских акселератных признаков, но что-то в ней уже проклевывается женское, сущное. Взгляд? Может, взгляд... Понимающий, ироничный... Может, какая-то несовременная задумчивость, которая будет настигать ее неожиданно, и тогда она будет закусывать косичку и смотреть на всех в упор большими серыми глазами.

Она бросила у входа портфель, сняла туфли и прямо в чулках подошла к матери, выставив вперед лоб. Мать прислонила свой к ее лбу, так они ласково «пободались», как, видимо, всегда делали.

— Это я с бабушкой говорю, — тихо сказала мать, показывая дочери на ноги, мол, обуйся.

— Бабуля! — пискнула в трубку Лена, хватая со стола все что попадало под руку.

— Не хватай грязными руками! — закричала мать Лене и в трубку. — Отпусти меня, мам! Ничего не успела сегодня сделать. Ленка хватает сырое...

— Она никогда ничего не успевает, — сказала в трубку Лена. — У нее общественное выше личного!

— Сейчас я ее побью, — сказала мать, — и закончу ужин. Да не нужна мне твоя помощь! Ты ей больше верь!

— Верь мне, бабуля! — тараторила Лена. — Мы тут с папой умираем с голоду, а она все время треплется по телефону...

— Ну, пока, мама, пока... — уже нервничала мать.

Но, видимо, бабушка продолжает что-то говорить, отчего мать совсем заводится.

— Ладно, мама, ладно... Голос у меня просто сел. Выступала много. Все у меня чистое, все... И глаженое тоже! — раздраженно кричит мать. — И простыни у меня подрублены! Что ты со мной, как с маленькой! Нечего делать — отдыхай. Заведи себе хобби. Все, мам, все! Целую тебя. — Бросила трубку, кинулась к плите.

— Будешь кричать на бабушку, буду кричать на тебя! — лениво сказала Лена. — Так и знай. Это мое последнее слово.

И снова зазвонил телефон. Зажав ноздри, мать взяла трубку и гнусавым, склочным голосом сказала:

— А ее нету дома! — положила трубку и завертелась.

— И еще одно, последнее, — строго сказала Лена. — Ты по телефону много врешь.

— Да не вру я! — в отчаянии сказала мать. — Не вру! Иногда просто выхода нет...

Снова зазвонил телефон.

— Все! Не беру трубку! — сказала мать.

— А вдруг это папа? Или кто-то умер? Или там родился?

— Окстись, — сказала мать. — Я папу нашего просила сахар купить... Ни кусочка в доме... Между прочим... Я тебе хочу сказать... К сведению... Не всякое вранье — вранье.

— Всякое вранье — вранье, — засмеялась Лена. — Не сбивай ребенка с толку.

— Нет, доча, я серьезно... Вот ты была маленькая, очень болела... Я давала тебе горькие таблетки и говорила, что они сладкие. Это вранье?

Лена засмеялась.

— При чем тут это?

— При том! — вдруг закричала женщина и снова волчком закрутилась по кухне. — Вру потому, что бывает надо... Ты знаешь, что такое надо? Ты когда-нибудь его видела в глаза? Надо!

— Видела, — сказала Лена. — Оно вот такое...

Лена показала, какое такое это «надо».

Обе засмеялись.

— Ах, доченька! — Голос у матери зазвучал какими-то другими модуляциями, на наших глазах произошло превращение одной женщины в другую, и эта другая женщина сказала дочери как-то небрежно, почти светски: — Женские уловки никогда не проходили по разряду лжи... Это уловки, просто уловки... Ты сама женщина, поймешь... Женщине так много и так часто приходится в жизни обороняться и выкручиваться...

— А я никогда не буду выкручиваться, — сказала Лена.

И она с важностью человека правого ушла из кухни в свою комнату, обычную маленькую комнату небольшой квартиры, в которой есть все приметы ее жизни, ее взросления. Тут еще и куклы, но уже и полочка с дисками и кассетами. В центре комнаты — пианино. Видавший виды заяц с оторванным ухом на диване, а над ним на полстены портрет Высоцкого. На плечиках за дверью косо висит уже не первого года школьная форма с отглаженным пионерским галстуком. Над диванчиком — рядом с Высоцким — избирательный плакат с портретом матери. Все в этой портретной матери безупречно — прическа, выражение лица, поворот головы. Все эта женщина знает, во всем уверена, и счастлива она своим пребыванием на портрете.

Снова зазвонил телефон. Мать, тяжело вздохнув: «Когда же этому конец?», — взяла трубку.

— Да, — сказала она вежливо и строго, и мы видим, как каменеет, темнеет ее лицо, как холодеют глаза.

Голос по телефону:

— Судишь? Всех судишь? Разводишь-сводишь! А муж твой давно от тебя бегает... Судья народный, беспородный, баба ты брошенная! Так тебе и надо... Отольются тебе чужие слезы...

Мать гневно бросила трубку. Стоит большая, величественная, стоит молча, смотрит на себя в зеркало, будто пытаясь что-то понять.

— Что с тобой? Кто это был? — спрашивает Лена, появляясь в дверях.

— Что ты ко мне пристаешь? Кто? Что? Кому? Чему? Делом займись! — кричит мать и автоматически продолжает хозяйственные дела — чистит, режет, вытирает. Но телефонный звонок сделал свое дело, закаменил ее, и это видит Лена.

— Мам! Ничего не случилось? — сочувственно спрашивает она. — У тебя руки дрожат.

Застыла мать, но тут же встряхнулась.

— Абсолютно ничего! — твердо сказала она. Взяла с подоконника кастрюльку с только что сваренной кашей для Капрала и выбросила ее в помойное ведро. Как-то по-человечески обиженно тявкнул пес, а мать растерянно, непонимающе спросила:

— Что это я делаю? А? Что это я делаю? С ума я сошла, что ли?

Лена растерянно посмотрела на мать, потом подошла, подставила ей лоб, но мать прошла мимо. Лена постояла, постояла и вернулась к себе в комнату, а из кухни доносятся причитания женщины растерянной, неуверенной и несчастливой.

Лена повернула голову, слушает этот непривычный материн голос. Глаза у нее удивленные.

— Господи, боже ты мой. Ну, успокойся, Капраша, успокойся, — бормочет мать. — Видишь, не вся твоя каша пропала, чуток осталось. Я тебе еще сварю, нечего так уж на меня обижаться, ты тоже не всегда бываешь прав. Подожди, я мусор выброшу...

Лена слышит, как мать взяла помойное ведро и понесла его к мусоропроводу, жалобно всхлипывая на ходу.

Снова раздался телефонный звонок. Вздохнув тяжело, Лена прошла в кухню и взяла трубку.

— Да! — крикнула она чужим голосом, потому что неудобно дотягиваться до телефона через весь кухонный стол. В такой неестественной позе она слушает, что ей говорят. Лицо ее делается испуганным и похожим на материнское.

Голос по телефону:

— Слышь, судиха? Я из окна их вижу. Как твой благоверный ее за тоненькие плечи держит. Парк Дубки. Можешь съездить и посмотреть. А потом сама себя и разведи, если ты такая справедливая!

— Снова кто-то бросил в мусоропровод коробку от торта. — Это мать вернулась в квартиру с пустым ведром. — Ну что за люди? Что за люди?

Она увидела в руках у дочери трубку. Лена тут же нажала на рычаг.

— Кто? — испуганно спросила мать. — Кто звонил?

— Никто, — ответила Лена. — Это я Митьке звонила. Не отвечает...

Лена вернулась в свою комнату, закусила косичку. Подошла к окну, постучала зачем-то кулаком по подоконнику, посмотрела на часы.

— Я погуляю с Капралом? — спросила она.

— Давай! — отстраненно ответила мать. — А я ему снова кашу буду варить. Как это я ее выкинула? Взяла и выкинула... Поставила остыть и выкинула...

У подъезда Лену ждал мальчик Митя.

— До вас невозможно дозвониться, — сказал он. — Тогда я стал вызывать тебя мысленно, и вот ты вышла... Я повторял: «Пусть она выйдет! Пусть она выйдет!» И ты вышла. Потрясающе!

— Не ходи за мной, — сказала Лена. — У меня важное дело.
— Ну и что? Делай свое дело, а я буду гулять рядом!
— Уходи! — кричит Лена. — Чего приперся! Я тебя звала?
— Я тебя звал, — упрямо сказал Митя, — и ты вышла.
— Я вышла по своим делам, — чеканит Лена. — Все! Иди!
— Но почему? — не понимает мальчик.
— По кочану! — ответила Лена и постучала кулаком по голове. — Ариведерчи!

Лена с Капралом гуляет по парку Дубки. Пес резвится на траве. Лена, помахивая поводком, внимательно смотрит вокруг. Она ищет. Это видно по нервно закушенной косичке, по близоруко сощуренным глазам.

Капрал подбежал, лизнул ей руки и снова умчался, вспугнув воробьев.

А потом Лена услышала его радостное повизгивание и призывный лай. Прыгнув через газон, другой, раздвинув кустарник, Лена оказалась на параллельной аллее. Капрал визжал и прыгал вокруг отца, а по аллее стремительно уходила от него женщина. Она шла так быстро, что за ней едва поспевал яркий, в белый горох, малиновый шарф. Бежала, убегала и скрылась за поворотом. Скрылся и шарф. Капрал подпрыгнул и радостно, как знакомый, залаял ей вслед.

— Это Ольга Николаевна? — спросила отца Лена. И утвердительно повторила: — Это Ольга Николаевна. На этот шарф родители скинулись и подарили ей... На Восьмое марта. Японский. Ты купил сахар?

— Так точно! — отец поднял пакет. — Девяносто четыре копейки кэгэ. Белый, как первый снег. Ты откуда тут взялась, прелестное дитя?

— А что, мне тут нельзя? — ответила Лена, ударяя на слове «тут».

— Тут — далеко от дома, — сказал отец.

— Три копейки билет, а собака зайцем, — говорит Лена. — А вот как ты тут оказался?..

— Видишь здание? Это наше министерство... У нас с ним всякие отношения.

Лена посмотрела — действительно, в большом доме, который виднелся невдалеке, было министерство, в котором отец часто бывал. И идти отцу к трамваю можно было только этой дорогой, через Дубки. Отец посмотрел на ее задумчивое, нахмуренное лицо и засмеялся. Лена недоуменно пожала плечами.

— Чего веселишься?

— Во-первых, чудная погода... Во-вторых, я вижу тебя, что мне всегда радостно... В-третьих...

— А в-третьих?

— А в-третьих... Жить очень хорошо, дочка! Ты пока этого еще не понимаешь...

— Почему я это не понимаю?

— По-настоящему это приходит позже... С сединами. — Отец насмешливо-скорбно склонил голову. — Вдруг — раз... И видишь... Дышать радость... Собака — ты слышишь, собака? — тоже радость. Усталость от работы — даже больше, чем радость...

— А Ольга Николаевна... Она... Что тут делала?

— Ольга Николаевна шла на концерт... И мы с ней поболтали... И это тоже радость... Разговор с милым, хорошим человеком.

— Ничего она не милая...

— Сама всегда это говорила...

— Мало ли что я говорила... Человек имеет право изменять мнение...

— Имеет, — подтвердил отец. — Но она хорошая.

Лена все время думает о звонке, мучительная складка перерезает ее лоб, а отец такой обычный, такой всегдашний.

— А тебе не кажется странным, что разные люди вдруг неожиданно оказываются почему-то в одной точке земли? — спрашивает она.

— Ты про что? — Но отец понял, про что спрашивала дочь, и его вопрос — не вопрос, а попытка «не ответить».

— Про себя, собаку, про тебя и Ольгу Николаевну, — спокойно и терпеливо объясняет Лена.

— Я где-то читал, — говорит отец, — что двое братьев, не видевших друг друга лет сорок, встретились на самой людной площади то ли Гонконга, то ли Пекина. Так бывает... — Переводя в шутку: — Капрал тебя потянул за поводок, ты села в трамвай, а тут шел я...

— А Ольга Николаевна?..

— Она имеет право ходить, где хочет, — вдруг жестко сказал отец.

И эта его жесткость почти успокоила девочку, она посмотрела на отца — действительно обычный, разве что никакой он не седой, а молодой. Так он и на самом деле еще не старик.

— Ты молодой, — как-то задумчиво сказала она ему.

Глаза отца засветились, он прижал к себе дочь.

— Какая осень, а? Дымком тянет!

— Куда тянет? — с иронией спросила Лена.

Отец стал играть с Капралом, а Лена смотрела и думала о том, что отец ей и нравится и не нравится сразу. Она не знала, что так бывает...

В лифте начались превращения: от красивого зеленоглазого мужчины постепенно ничего не оставалось. Откуда-то из глубины отца вышла усталость и какая-то раздраженность, он старел на наших глазах и будто становился меньше ростом. Он долго и удрученно тер подошвами неказистый половичок у двери, будто хотел стереть его с лица земли.

Лена смотрела на отца, и он понял, что она видит. Он как-то неловко дернул шеей, будто взгляд дочери стегнул его.

— О! Все вместе! —сказала им мать. И смотрела в упор большими неотсвечивающими глазами.

— Я немного прошелся пешком, — торопливо, не глядя на мать, сказал отец. — Такая осень...

— Дымком тянет, — с иронией сказала Лена.

— Правильно сделал. Надо больше, больше ходить! — Мать кинулась накрывать на стол, старательно пряча распалявшее ее отчаяние. — А еще лучше — бегать. Давайте побежим, ребята?

— Куда? — спросила Лена.

— За здоровьем! — отвечает мать таким тоном, будто разговор о беге для нее сейчас самое важное. — Человек начинал свой путь с бега. От опасности. За пищей. Почему маленькие такие непоседливые? В них генетически заложена тяга к движению...

— Ты знаешь, Люба! — сказал отец, по-прежнему старательно не глядя на жену. — Пожалуй, я не буду есть. Мы сегодня в конце дня отмечали пятидесятилетие нашей библиотекарши, и я был вынужден съесть вот такой, не поверишь, — отец показывает, какой, — кусок киевского торта. Его передали прямо с поезда, кто-то специально ходил встречать... Такие усилия, что нельзя было отказаться... Совершенно сыт...

— Я тоже не буду, — сказала Лена.

Мать как-то тупо стоит перед накрытым столом.

Один Капрал, гремя миской, жадно ест свою кашу.

Звонит телефон. Мать берет трубку.

— Да, — говорит она усталым, измученным голосом, но тут же вся подбирается. — А! Это ты, Коля! Все я помню... Завтра, в шесть, в клубе... Избиратели... Ну, давай прочти. — Она что-то слушает по телефону, потом перебивает: — Нет, это не пойдет. Меньше красивых слов... Я судья, а не артистка... Притуши свои восклицания... Только информация... У меня, между прочим, высшее образование. Мои все дома, все по своим углам, все в порядке. Спасибо, передам...

Положила трубку, прислушалась. В квартире тихо. Так тихо, что ей потребовалось узнать, жива ли ее семья. И мать пошла по квартире. Она споткнулась о Ленкины туфли, и такая малость грохотом раздалась в ее ушах.

Открыла дверь в комнату дочери. Увидела согнутую за столом спину. Автоматически сказала:

— Сядь прямо.

Мать не видела, что Лена плачет. Плачет беззвучно, слизывая слезы со щек.

— Слышишь? Сядь прямо! — повторила мать. Спина выпрямилась.

Мать подошла к ванной, прислушалась. Течет вода, как и полагается ей течь.

Мы видим то, чего не видит она. На краю ванны, уперевшись ногами в стену, с закрытыми глазами сидит одетый муж. Вода бьется в ванну мощной струей, но он загородился от нее полиэтиленовым пологом. У мужа измученное лицо, в зубах стиснута трубка.

Мать вошла в комнату и на всю мощь включила телевизор.

— Уже началось! — крикнула она им.

— Да! Да! Я скоро! — ответил из ванной муж.

А Ленка ничего не ответила.

На экране вовсю погоня.

Капрал внимательно смотрит телевизор.

Мать сидит рядом с ним, глядя на экран невидящими глазами.

Снятая телефонная трубка, гудя, лежит на кухонном столе.

Лена вешает на крючок вешалки свой плащ. Гардеробная музыкаль-

ной школы находится в самом закутке за большой старой изразцовой печью. Девчонки прибегают сюда подтянуть колготки, преподаватели за стаканчиком кипятка, который постоянно кипит в большом чайнике на электроплитке возле самой печи, давно не исполняющей свое прямое назначение.

Лена повесила плащ и увидела рядом длинный, в крупный горох, малиновый шарф, который торчал из рукава женского пальто. Она подошла к нему, стала тихонечко вытягивать. Длинный, длинный шарф. Она трогала его так, будто проверяя, живой ли он. Потом взяла и перевесила свой плащ подальше.

Тяжело, с каким-то присвистом вздохнув, она медленно, нехотя поднялась на второй этаж и остановилась у двери в классную комнату.

Там звучала музыка, была она не ученическая, а какая-то совсем другая — нервная, счастливая, с каким-то внутренним восторгом, который прячут.

Лена слушала хмурясь. Потом все-таки потянула дверь. Ольга Николаевна резко прекратила игру, как застигнутая врасплох.

— Я думала, ты уже не придешь, — сказала она Лене. — Ты очень опоздала...

Лена усаживается за пианино как-то бестолково, будто ей неловко, неудобно. И играть начинает фальшиво и громко. Лицо Ольги Николаевны исказилось, как от боли, и она положила руку на Ленины пальцы.

— Начни сначала, — просит она. — Это надо тихо, печально... Поздняя осень... Голые деревья, озябшие от ветра... И ожидание...

— А кто кого ждет? — спрашивает Лена.

— Человек — человека, — тихо говорит Ольга Николаевна. — Вот послушай.

Она показывает. У нее уверенные руки и растерянное лицо.

— Я так не смогу, — сказала Лена.

— Ты попробуй, — уговаривает Ольга Николаевна. — Для начала вспомни что-нибудь грустное...

Лена вся съежилась, хотела было начать играть. Но вдруг нажала пальцем на низкое «до» и тихо спросила:

— А хороший был концерт?

— Какой? — не понимает учительница.

Лена нажала высокое «до», ударила по клавишам кулаком и, схватив сумку, убежала. Она бежит по коридору так же громко, как и играла, от ее топота где-то смолкла скрипка, открылась дверь классной комнаты: «Что за безобразие?» За ней на цыпочках бежала Ольга Николаевна, она догнала ее уже у изразцовой печи и просто схватила за плечи.

— Лена! Лена! Ну что с тобой?

— Я ненавижу музыку! — закричала Лена. — Я больше не приду...

Ольга Николаевна как-то виновато улыбнулась.

— Ты говоришь неправду. Музыку нельзя ненавидеть!

— А я возненавидела! Все можно возненавидеть! Вы что, этого не знаете?

Она хлопнула дверью так, что звякнули все стекла.

Ольга Николаевна прижалась лицом к своему пальто. В гардеробную вошла ее подруга, хорошо одетая, уверенная в себе молодая женщина.

— Ты чего тут? — спросила она Ольгу Николаевну, наливая себе кипятку. — Нешто плачешь?

— Возмешь у меня ученицу? — спросила ее Ольга Николаевна. — Хорошая девочка... Просто... Меня не хочет...

— А мне зачем такая, которая выбирает, кого ей хотеть? Зачем мне этот разгул свободы?

— Тут все сложнее.

— Тем более! — засмеялась подруга. — Сложностями порядочные люди в наше время не делятся.

На улице Лену снова ждал Митя.

— Митька! Ты мне до смерти надоел! — сказала ему Лена. — Ты под ногой, как камень...

— Я снова тебя мысленно звал, — гордо сказал Митя. — И ты пришла раньше, чем у тебя кончился урок.

— Я плюнула на музыку, — сказала Лена. — Учительница у меня — крыса Шушара...

— Не ври, — ответил Митя. — Она очень даже симпатичная. Я ее с твоим папой недавно видел. В магазине. Они тапочки клетчатые покупали, а я кеды. Папа у тебя близорукий? Я ему сказал: «Здрасте!», а он меня не узнал.

— Господи! — с отчаянием сказала Лена. — Как ты мне надоел! Я могу тебя убить!

— Нет! — сказал Митя. — Раз ты отвечаешь на мои телепатические сигналы...

Лена размахнулась и ударила его папкой с нотами, ноты посыпались. Митя ползает, подбирает их, а Лена безучастно смотрит. Она не видит ни Митю, ни ноты, ни то, что он делает...

— Эй! — крикнул ей Митя. — Ты где?

Маленькая совещательная комната в суде.

В перерыве между заседаниями мать и заседатели суда пьют кофе с окаменелыми сушками. Мать опустила сушку в чашку и так застыла. Мужчина лет сорока пяти заметил это.

— Любовь Григорьевна, а Любовь Григорьевна, — тихонько зовет он.

Молчит Любовь Григорьевна.

Мужчина легонько тронул ее за рукав. Мать вздрогнула, как от удара.

— Фу! Как ты меня, Коля, напугал!

— Женщину красит задумчивость. Ты была сейчас красивая! — сказал мужчина. — Но не как обычно... Когда ты в государственной броне... Я тебя тогда до смерти боюсь. А тут ты была такая усталая, славная женщина. Я тебе даже в любви мог бы признаться, как простой слабой бабе...

— Признайся! — просит мать. — Мне это как раз надо...

— Врешь ты все! Ничего тебе не надо! Все у тебя в полном комплекте. Сергея тут встретил... Помолодел он у тебя...

Мать поежилась, как от холода.

Распахнулась дверь, и в комнату вошла молоденькая секретарша.

— В зале ваша дочь, — ехидно сказала она матери.

— Это еще что? — поперхнулась мать. — Выведи.

— Какое ж я имею право? — засмеялась секретарь. — У нас открытое заседание.

— Право! — возмутилась мать. Ринулась к двери, но остановилась. — У нас сейчас какой развод?

— Михайловы.

— Очень хорошо! Пусть послушает. Балда...

— А я ему развода не дам. — Молодая женщина говорит это страстно и убежденно. — Я его люблю и буду бороться за свою любовь.

Молодой мужчина отчаянно обхватил голову руками.

— Михайлов! — мягко говорит мать. — Вас любят... Поверьте, это так много...

— А мне не надо много! — кричит Михайлов.

— Я его буду любить так, — с силой говорит Михайлова, — что он в конце концов поймет...

— Михайлова! — почти ласково говорит мать. — Это насилие.

— Вот именно! — кричит Михайлов. — Не надо мне любви... Кто ее придумал только, прости господи! Я хочу быть сам, с а м... Я хочу быть одиноким... Я идиот... Я ошибся... Так что ж мне теперь?

— Он не ошибся, — говорит Михайлова. — Он меня полюбит.

— У-у-у! — стонет Михайлов.

Мать смотрит на заседателей. У тех ошалелый вид.

— Он успокоится, — говорит Михайлова. — Вы только сохраните семью, и все. Я с ним справлюсь... Я ему докажу... Я ему мотоцикл куплю...

— Я ее убью, — тихо говорит Михайлов. — Христом богом клянусь! Не разведете — убью.

— Он добрый, — смеется Михайлова. — Он даже слепого котенка не мог утопить.

— А вы смогли? — спрашивает мать.

— Делов! — отвечает Михайлова.

Они двое в зале суда. Мать и Лена. Мать вышла из комнаты заседаний и стоит, опершись на барьер, за которым сидит обычно обвиняемый. А Лена прижалась к колонне.

— Ну что, интересно? — громко спрашивает мать. И голос ее гулко отдается в пустом зале. — Почему ты вообще здесь?.. Суд — не место для детей. Не ходи сюда больше...

В коридоре суда стояла женщина. Лена внимательно смотрела на нее, пыталась вспомнить, откуда она ее знает.

— Ты иди, — сказала мать. — Видишь, меня уже ждут...

— А я ее знаю. Это мама нашей Женьки Нилиной, правда? Что у нее?

— Взрослая жизнь... Не надо это тебе...

— Лучше все знать сразу...

Мать пожала плечами. Она не знала, что лучше.

Лена пришла к бабушке.

Бабушка живет в чистой, но видавшей виды коммунальной квартире, где днем никого нет, где попискивают в коридоре вывешенные над дверью многочисленные счетчики, где на стенах висят велосипеды и детские ванночки, где над каждым столиком кухни свой дизайн. Квартира большая, с поворотами. У бабушки здесь громадная светлая комната, в которой остались следы пребывания многих живших здесь людей. Здесь портреты Лениной матери во всех возрастах. Такой же, как у Лены, избирательный плакат на самом видном месте. Швейная машинка «Зингер», пузатый довоенный буфет. Кровать с никелированными набалдашниками, застеленная по всем, теперь уже старым, правилам, с накидкой на подушках и подзором.

— Говорю сразу: я бросила музыкальную школу, — говорит Лена с порога.

— Взяла и бросила? — добродушно спросила бабушка.

— Взяла и бросила.

— Смотри, пожалеешь, что недоучилась... Человек, он не все про себя знает, наперед знает... Вот тут, — она показывает на комнату, — нас жило семеро. По тем послевоенным временам у нас были хорошие условия. Комната, как дворец. Мама твоя очень к музыке тянулась. Да не было возможности учить. А в тебе она свою мечту осуществила.

— Нельзя в другом осуществлять свою мечту, — уверенно сказала Лена. — Это глупость.

Бабушка растерялась.

— По-моему, все-таки можно... — сказала она робко. — Вот вы сейчас живете так, как я мечтала бы жить... И мне это, может, еще лучше, чем если бы это было со мной.

— Сколько лет было дедушке, когда он умер? — неожиданно спросила Лена.

— Сорок один... Господи, только сейчас сообразила! Столько, сколько твоему папе. Осталась я с тремя детьми и двумя стариками. А Любе было столько, сколько тебе... Вот это было лихо так лихо...

— Как было? — не поняла Лена.

— Лихо — это беда. Беда так беда... С тех пор я седая, с тех пор у меня гипертония. Поэтому все ваше хорошее — мое!

Все это время бабушка что-то делает в комнате. Ее движения, даже маленькие — раздвинула шторы на окнах: «Давай впустим солнышко», поправила подзор на кровати: «Вечно он у меня загибается», — имеют один смысл: радость. Как будто, чувствуя беспокойство и тревогу девочки, она хочет победить ее радостью.

Она даже фартук сняла, чтобы выглядеть нарядней и праздничней, и волосы слегка вспушила, как делала, видимо, в молодости.

— Это же я тебе для пианино стульчик крутящийся в антикварном магазине купила.

— Он никогда не крутился, этот стульчик...

— Его певица из Большого театра купить хотела, а я вцепилась. — Бабушка смеется, вспоминая, как это было.

Резко звонят в дверь.

— Да кто же это? — пугается бабушка, явно никого не ожидая. Она бежит открывать, за ней идет Лена.

На звонок открылась и дверь соседней с бабушкой комнаты, на пороге встала величественная, гордая старуха, за ней в инвалидной коляске виднелся старик.

— То никого, а то все сразу, — не без издевки сказала старуха, увидя, что бабушка впускает мать.

— Здравствуйте, Анна Николаевна! — говорит мать старухе, бросая на инвалида непонимающий взгляд.

— А ты каким ветром здесь? — спрашивает мать Лену.

— А ты каким? — отвечает Лена.

Старуха провожает их взглядом, когда они идут в комнату бабушки.

— Судья, — сказала она старику. — На кухне пруденцию свою учила...

— Мне и угостить вас особенно нечем, — хлопочет бабушка, но из пузатого буфета уже достаются какие-то вазочки, баночки.

— Мам! Завари своего чаю! — просит Люба. — И покрепче.

— Мигом! Мигом! — Бабушка выскочила из комнаты.

— Ну? — спрашивает мать. — Почему не в музыкальной школе?

— Я ее бросила! — четко выговорила Лена.

Мать смотрит на нее внимательно, сначала она обескуражена словами дочери, но быстро берет себя в руки.

— Это тебе кажется, что ты ее бросила.

Вошла бабушка с подносом, на котором стоял большой заварной чайник и чашки.

— Кто это у Анны Николаевны? — спросила мать.

— Сама скажу, — соседка-старуха вошла по-хозяйски, без стука, обращаясь к матери и Лене. — Слушай, Люба; и ты, Леночка... Большая уже. Поймешь... Я его всю жизнь любила. Знаете, это сколько. Почти сорок лет... А у него, голубчика моего, семья была, дети... Человек он порядочный, ответственный... Детей почитал выше любви. Жена четыре года как умерла. Похоронили по-людски, с почетом. Сама ходила... Мне покойницы стыдиться было нечего. Пока Иван здоров был — всем был нужен, а потом ему отказали ноги. И что? Инвалидный дом ему дети предложили. А зачем же я его всю жизнь любила? Зачем же я замуж не вышла? Зачем же я других мужиков разгоняла? — Она посмотрела на всех с гордым вызовом. — Со мной будет жить. И я его буду любить так, чтоб все поняли, что не зря эта старуха блажит.

— Пусть у вас все будет хорошо, Анна Николаевна, — говорит старухе мать.

— Вот! — сказала та бабушке. — Она у тебя умная. Жизнь понимает. Моя правда. — И старуха как-то победоносно ушла.

— Блаженная, — шепчет бабушка, — любить она будет. Самое время! — И уже без перехода причитает: — Девочки вы мои, золотые! А может, хотите супчику? Перловый, с грибами... Он с виду неказистый, а вкусный — нет сил...

— Чаю! Чаю! — говорит мать. Она жадно схватила чашку и ушла с ней на диван, старый диван с полочками и вышивкой, приколотой на спинку. Прижалась всей спиной к дивану, будто ища в нем защиту и силу.

— А сахар? А варенье? — Бабушка несет ей розетки.

— Ничего! — говорит Люба. — Только чай!

Она глотает жадно, обжигаясь, она о чем-то думает, она что-то решает. Бабушка немного растерялась, глядя на замолчавшую, жадно пьющую дочь.

— Много работаешь, Люба! Много работаешь! — бормочет бабушка. — Ты себе передышки делай. Ты семье нужна, а ты вся в своем суде. И все бегом, бегом!

— Елена, выйди! — сказала решительно мать, поставив пустую чашку на стол.

Фыркнув, Лена вышла в коридор, села на ящик под висящим велосипедом, стала крутить колесо.

Не помогает кручение. Она вся там, в комнате. Она мучительно страдает от тех слов, которых не слышит. И начинает звонить в велосипедный звонок.

Обе женщины в комнате слышат этот звонок, бабушка было метнулась к двери, но Люба остановила ее.

— Слушай, мать, — жестко говорит Люба. — Я ведь шла к тебе поплакать. Тысячу лет не плакала, а тут решила — приду и поплачу. А может, даже повою, как древние бабы. А у тебя Ленка. И мне уже нельзя ни плакать, ни выть. Не судьба, значит, мне побыть слабой...

Услышала велосипедный звонок и соседка. Открыла дверь, зовет Лену.

— Проходи, проходи к нам в комнату! — говорит она. — Познакомься с Иваном Михайловичем.

Иван Михайлович чистил картошку.

— Ишь как ловко шурует! — с нежностью сказала старуха.

— Еще с армии приспособился, — ответил Иван Михайлович.

И он продемонстрировал перед Леной длинный серпантин кожуры.

— Ух ты — вежливо сказала Лена, в сущности, не видя картошку.

В комнате же бабушки продолжается разговор.

— Господи! Да что у тебя случилось? На работе? Не так что-нибудь сделала?

— Успокойся! На работе у меня все в лучшем виде... У меня то, чего я никогда не могла себе представить... У других видела, про других знала — у себя не представляла...

— У тебя... болезнь? — едва выдохнула бабушка.

— Здоровая я. Успокойся.

Бабушка неумело, мелко крестится.

— У меня, — Люба нервно смеется, вскакивает, садится. — У меня банальная история. Все что угодно могла вообразить. Но такое? У Сергея женщина. Только и всего... Ерунда, правда? Не от чего падать в обморок...

— Я, Леночка, — внушает в это время старуха, — я, Леночка, самая счастливая старуха на земле, и Иван Михайлович тоже у меня будет счастливый, даже если нам осталось жить на этом свете три дня.

И соседка совсем молодо тряхнула седой головой. А Лена вряд ли это слышала...

— Господи! — говорит бабушка матери, как-то сразу рухнув на стул. — Господи! Да что же ему еще надо в жизни?

— Любви! — с издевкой, каким-то не своим голосом говорит мать. — Молодости! Разнообразия... Ладно... Я чего пришла? Я думала: смогу я сюда вернуться, под эту крышу? Поняла. Не смогу. А была такая идея... Ленку в охапку — и к тебе... Уйти из судей... Куда-нибудь юрисконсультом. А он пусть живет! Нет! Не могу. Я его люблю! Люблю, как в молодости не любила... Мне кажется, что я только сейчас это поняла...

— Боже мой! — шепчет бабушка. — Хочешь, я с ним поговорю? Да, может, на него наговорили? Да, может, он запутался? Мужчины же слабые, взяла его какая-то в оборот, ну а ты в другой возьми... Ты-то ее знаешь?

— Ленкина учительница музыки.

— Господи! — говорит бабушка. — И она знает? — Кивнула в сторону коридора как-то слабо, бессильно.

— Еще чего? Убила бы, если бы кто ей сказал. Вот так меня разрезали, — Люба рукой делит себя пополам. — Вот так!

— Доченька ты моя! — шепчет бабушка. — Ты такая красивая, такая умная...

— Все! — твердо сказала Люба. — Все! Успокойся. Я успокоилась. Спасибо твоему чаю. А тебя прошу: не ходи к нам какое-то время. У нас тиф. Сыпняк. Карантин. Елена! — кричит Люба в коридор. — Домой идем!

— Но как же я буду знать? — спрашивает бабушка.

— Я буду сама приходить. Пить чай... Я уже знаю, что делать. Не надо ничего делать. Зря я тебе сказала... Все будет о'кей, мама! Уверяю тебя! — Люба целует мать. — Я не отдам его, мама. Все стерплю, не отдам. — Потрясенно: — Сколько людей развела, а не знала, как это бывает...

Лена стоит в дверях, сверлит их взглядом. Бабушка хочет что-то им сказать, но боится сказать не то и ладонью закрывает себе рот.

Когда они ушли, она стала накапывать капли. Флакон дрожал в ее руке, и капли лились без счета.

В большом зеркале парикмахерской отражается совсем другое лицо матери. Это прическа сделала свое дело.

— Вам идет, — снисходительно говорит ей молоденькая парикмахерша. — Приходите еще... Вы помолодели...

Мать выходит из лифта на площадку своей квартиры. В руках у нее яркий целлофановый пакет.

— Никто вас не выпишет из вашей квартиры! — громко повторяет она старушке в лифте, которая слушает ее жадно и держит дверь. — Никто! Нет такого закона. Это я вам говорю вполне официально. Можете на меня сослаться...

— А они говорят, — шепчет старушка, — что права у меня нет...

— Есть у вас право! Пришлите вашего сына ко мне, я объясню его права и обязанности.

— Спасибо, дорогая! Дай бог тебе здоровья!

Уехал лифт. Вздохнула мать, подошла к своей двери, постояла, замерев, с закрытыми глазами.

Дверь открыла сильная, даже слегка вызывающая женщина.

— Никакой отрицательной информации! — Она говорит это с порога и, сбросив туфли, прямо в чулках легко бежит к телевизору. — Устала от трагедий! В лифте спокойно не проедешь! — Телевизор с каким-то стреляющим звуком выключается.

— Дурак громкий! — говорит она ему. — Помолчи!

Нетерпеливо рвет пакет и достает красивый, просто вызывающе красивый халат и тут же натягивает его на себя.

— Отец в ванной? — кричит она дочери.

— Где же еще быть отцу? — слышим мы голос Лены, а потом она и сама появляется на пороге.

— Вот это да! — говорит она, глядя на мать.

— А ты что думала? Отец давно в ванной?

— Месяца два, — отвечает Лена.

Мать смотрит на нее с иронией.

— Это что за ответ?

— Точный ответ.

— Постучи ему.

Лена подошла к ванной и ногой стучит в дверь.

— Я уже! — кричит отец.

Когда он выходит из ванной, ему навстречу, как сюрприз, в красивом шелковом халате, в новой прическе появляется мать. С ворота на спину свисает ценник.

Она хороша сейчас, только глаза, как ни старается, у нее тревожные.

Лена тоже смотрит на отца и видит, как он не замечает ни прически, ни халата, хотя это трудно не увидеть. Ждущие глаза жены и дочери он рассматривает как осуждение.

— Ну что? — говорит он раздраженно. — На пять минут нельзя задержаться в ванной? Напор воды еле-еле...

Капрал обнюхивает пахнущий чем-то чужим материн халат. И тогда до отца доходит, что у жены и прическа, и обновка.

— Тебе идет, — говорит он фальшиво ободряюще. — Это твой цвет.

Лена подошла и ножницами громко отстригла ценник.

Они так молча, так отъединенно сидят за столом, что мать не выдержала, включила стоящий на кухне маленький приемник. Зазвучала музыка, та самая, которую Лена уже слышала. Именно ее играла Ольга Николаевна, когда Лена стояла под дверью. Девочка искривилась, как от боли.

— Ешь, не кривись, — машинально сказала мать, а потом, будто вспомнив, четко, бесстрастно добавила. — Кстати... Я оплатила музыку...

— Не пойду на музыку! — тихо сказала Лена.

— Скажи ей ты! — говорит Люба отцу. — Скажи!

— Ольга Николаевна, — он с трудом произносит имя, — говорит, что у тебя способности... Ты пять лет занималась... Глупо бросать.

Он говорит это тускло, глядя в тарелку.

Лена с силой переключила диапазон. Четкий бесстрастный голос передавал какую-то цифровую сводку.

— Ну, знаешь, — сказала мать, — поверни обратно. Цифры мы не слышали...

Лена нажимает как попало клавиши, и снова вырывается та музыка.

— Я не хочу есть — говорит Лена, отодвигая табуретку.

— Садись за пианино, — сказала мать. — Далась ей эта тема!

— Сказала же! — с таким отчаянием повторяет Лена. — Сказала же!

— Я на фокусы твои сроду внимания не обращала, — сухо сказала мать. — Могла бы уже и знать.

Лена выбежала в коридор. Нотная папка стояла на полу, прижавшись к ящику с обувью. Она пнула ее ногой, потом решительно подошла к двери и вставила пальцы в притвор.

Отец и мать держат ее руку под струей холодной воды. Брызги летят во все стороны и на их лица, и уже не поймешь, у кого это брызги, а у кого слезы.

Потом оба сидят у Лениной кровати.

— Дурочка ты моя! — нежно говорит мать. — Ну, не хочешь — не надо... Подумаешь, музыка... Не грамота. Правда, папа? — Прическа у матери сдвинулась, и выглядит она потерянно и жалко.

Лена смотрит на отца.

— Вопросов нет, — отвечает отец. — Не грамота...

— Но я же способная, — вдруг для себя неожиданно говорит Лена.

— О господи! — тут же завелась мать. — Тогда занимайся... Целы твои пальцы... Тут ведь, понимаешь, третьего не дано. Или — или... Все! Спи! У меня завтра сложное дело. Мне надо подготовиться.

Она выходит в коридор и долго смотрит на себя в зеркало. Со злостью стягивает с себя халат. И мы видим, что под ним она в костюме, том самом, в котором пришла с работы.

— Папа! — просит Лена. — Ты не уходи... Я люблю, когда ты дышишь рядом...

— Я не уйду, — сказал отец.

Лена взяла его руку, закрыла глаза.

— Ты о чем сейчас думаешь? — спросила она.

— О тебе, — ответил он.

— Только-только обо мне?

— Только-только, — ответил он.

— А рука у тебя стала твердой, как при вранье...

— Не выдумывай! — сказал отец.

— Я всегда знаю, когда вы с мамой говорите неправду... Тогда у нас в доме пахнет чем-то гадким...

— Ты фантазерка...

— Вот сейчас ты на самом деле думаешь обо мне, у тебя рука стала мягкая и теплая... Папа! Думай обо мне. Пожалуйста, думай обо мне!

Лена уснула. Отец вышел из комнаты. В коридоре стояла мать и трогала притвор двери.

— Ты бы так смог? — спросила она.

— Боюсь, что нет, — сказал отец.

— А я бы смогла, — ответила мать. — Я бы дала отдавить себе руку, ногу, только чтоб с ней все было в порядке...

Отец шарит по всем карманам пижамы, плаща, костюма, ищет трубку. Мать протягивает ему ее — трубка лежала рядом на столике.

— Спасибо, — сказал отец, закуривая. — Вечно теряю...

— На здоровье, — ответила мать. — Больше не теряй, — и добавила почти спокойно: — За эти ее пальцы... Голову тебе мало оторвать...

Лена с завязанной рукой стоит и смотрит на окна большого дома. К ней подходит пожилой милиционер.

— Ты стоишь уже больше часа, — добродушно говорит он.

— А что, нельзя? — дерзко отвечает Лена.

— Почему нельзя? Можно. Но, мне кажется, ты замерзла. Тут такое место, всегда сквозит...

Из подъезда дома вышел отец. Посмотрел на часы и почти припустился бежать. Иди он медленно, он бы наверняка увидел и дочь, и милиционера. Но уж очень он торопился. Пробежал, можно сказать, в двадцати метрах, неправильно пересекая улицу.

Свистнул ему милиционер, да где там...

— Жить человеку надоело, — сказал он Лене и увидел, что она плачет. — Ты чего, а?

— Ничего! — закричала она и решительно ринулась в подъезд, из которого вышел отец, но в тамбуре остановилась перед глухо закрытой дверью с зашифрованным кодом. Следом за ней вошел молодой парень в спортивном костюме и шапочке, с рапирой на плече.

— Ну, какие будем нажимать кнопки? — весело спрашивает парень. Набрал код, распахнул дверь. — Милости прошу! Я исключительно доверчив. Всем открываю двери и всем сообщаю код: 2-8-2. Запомнила? Приходи почаще!

Открылась дверь лифта. Но Лена не решается в нее войти.

— Ты боишься со мной ехать? — весело спросил парень. Лена молчала. — Тогда езжай сама!

Лена замотала головой.

Парень вошел в лифт.

— Зря боишься. Меня зовут Володя. Фамилия моя Климов. Живу я на девятом этаже.

Тогда Лена решительно шагнула в лифт.

— Тебе тоже на девятый! Я знаю, к кому ты, — засмеялся Володя. — Ты едешь к Оле. К ней навалом ездит таких вот перепуганных девочек с нотами. Хочешь, лучше научу драться на рапирах?

— А что, может и пригодится, — сказала Лена полушутя.

Они вышли на площадку.

— Вот тут я живу, — сказал Володя, показывая на дверь. — В Доме пионеров я по четвергам веду секцию мушкетеров. Милости прошу! — И он пошел к себе. — А рядом Ольга Николаевна!

Лена глубоко вздохнула и нажала кнопку соседней квартиры.

И вот она уже в комнате учительницы музыки Ольги Николаевны. Здесь, видимо, еще пахнет трубочным отцовским табаком. Лена ведет себя совершенно отчаянно: она увидела отцовскую трубку. Взяла в руку коробку знакомого трубочного табака.

— Курите трубку? — спрашивает она у учительницы.

— Это мой знакомый, — виновато отвечает та.

Позвонив, вошел уже известный нам Володя.

— Слушай, — говорит он учительнице. — Я у тебя сейчас отбил ученицу. Вот эту! Она мне понравилась. Храбрая! Вошла в лифт с незнакомым мужчиной. Не побоялась! Нам такие девочки нужны.

Он подмигивает Лене.

— Вот мой друг, — говорит учительница Лене. — Это он трубач... В смысле курит трубку...

Лена сморщилась от вранья, как от боли.

— Почему вы не спрашиваете, что у меня с рукой?

— Что у тебя с рукой? — покорно говорит Ольга Николаевна.

— Сейчас покажу, — Лена начинает разматывать руку.

— Не надо! — тихо просит Ольга Николаевна.

— Я покажу, как я это сделала, — говорит Лена. Она развязала руку и подносит распухшие пальцы к притвору двери.

Ольга Николаевна повисла у нее на руке.

— Я тебя умоляю! Слышишь, умоляю!

— Пусть он закурит трубку, — отчаянно говорит Лена.

Володя, не понимая, но сочувственно глядя на обеих, закуривает. Лена насмешливо смотрит на него.

— Не надо притворяться. Вы не умеете курить трубку, — сказала она Володе. — И табак вам не нужен. — И она спрятала коробку к себе в портфель.

— Она что, сумасшедшая? — спрашивает Володя.

— Нет, — говорит Ольга Николаевна. — Лена, у тебя все?

— Нет! Я еще вам сыграю.

Она стучит по клавишам распухшими пальцами какую-то резкую вызывающую мелодию, хлопает крышкой и убегает.

— Я гадина, гадина, гадина! — говорит Ольга Николаевна, ничком падая на диван.

— Никакая ты не гадина!

Это говорит на другой день подруга Ольги Николаевны, с которой они разговаривают, стоя у изразцовой печи раздевалки и прихлебывая кофе.

— Сама не знаю, как это случилось, — говорит Ольга Николаевна. — Он приходил на родительские собрания... Ты ведь помнишь... Всегда он, не мать... Все матери, а он один отец... И матери ему строго наказывали: «Вы проводите Ольгу Николаевну». Он провожал, мы болтали... Он мне как-то сказал, что уже много лет просто так вечером не разговаривал с женщиной. Я спросила, а жена? Он засмеялся: «Так это же совсем другие разговоры. Это же почти производство. Вода, свет, газ, хлеб, деньги, ботинки, колготки, воспитание ребенка». И так стал смеяться... Он удивительно смеется, совсем как дочь. «Муж, жена — категории производственные. Я, говорит, возьму патент на новое научное открытие».

— Невелико открытие, — невесело сказала подруга.

— Как-то шел дождь... Я позвала его зайти и взять у меня зонтик... Он вошел и сказал: «Можно, я никуда отсюда не уйду?»

— Что ж теперь будет? — сочувственно спросила подруга.

— Он говорит, что жена у него александрийский нерушимый столп... Ее с ног не сбить... Она столько людей развела, что, не заметя, и себя разведет...

— Зачем же он о ней так?

— Ты не поняла... Он о ней хорошо, — сказала Ольга Николаевна. — Он ее уважает... А дочку ему жалко... Говорит, мать она прекрасная, но у нее перебор в твердом питании, все для крепости зубов... А я, говорит, мягкое питание...

— Что-то я его не пойму...

— А что тут понимать... Девочка догадалась... Мучается... Через это нам не перейти... Если он перейдет, я его не пойму... Если я, он меня... Мы одинаковые... Мы перед этой проблемой, как кони перед пропастью...

— Тебе бы уехать куда-нибудь, — сказала подруга. — Такие болезни лечат временем и расстоянием. Больше ничем... Правда, еще есть клин — клином... Найди себе клин... Ладно. Думай, я побегу, у меня урок...

Подруга убежала. Ольга Николаевна еще немного постояла у печи, поправила волосы у зеркала и тоже пошла.

Вошла в свой класс и увидела Лену.

— Леночка! — кинулась к ней. — Как я рада тебя видеть!

Лена молча перебирает ноты, молча ставит их на пюпитр.

— Сыграй мне что-нибудь из того, что любишь... Просто так. Не думая о руке... Ты так играешь когда-нибудь дома?

Лена молчит.

Ольга Николаевна теряется от Лениного молчания, не знает, как себя вести.

— Лена! — говорит она совсем тихо. — Я к тебе очень хорошо отношусь... — И совсем уже тихо: — Я сделаю для тебя все. Что ты хочешь? Скажи...

Лена молчит. Потом поднимает на Ольгу Николаевну глаза, в которых и слезы, и прссьба, и отчаяние сразу.

— Чтоб вас не было, — тихо говорит она.

— Но я же есть, — робко сказала Ольга Николаевна.

— А я хочу, чтоб вас не было... Совсем... — повторяет Лена.

— Ты так говоришь, будто считаешь, — Ольга Николаевна нервно засмеялась, — что мне лучше умереть?

— Лучше, — ответила Лена.

— Тебе это покажется странным, но мне не хочется умирать, — невесело засмеялась Ольга Николаевна. — Мне всего двадцать шесть лет... Я еще даже моря не видела... Да что моря! Я в Эрмитаже не была! Я на Елену Образцову еще ни разу не попала!..

— Я видела море — вода и все. Была в Эрмитаже — скучно. Вашу Образцову чуть не каждый день показывают по телевизору.

— Я поняла. Ты хочешь сказать... Ради такого не живут... Лена! Я люблю твоего папу!

— Он всегда любил маму! Всегда! Он ей вот такие, — развела руками, — букеты приносил... Он давал ей свою кровь! А когда лифт сломался, он ее на руках поднимал по лестнице... При чем тут вы?

— Я понимаю, — тихо говорит Ольга Николаевна. — Я очень тебя понимаю. Но любовь.. Она ведь и уходит...

— Куда? — кричит Лена. — Куда?

— Этого никто не знает, — отвечает Ольга Николаевна. — Она не спрашивает... Она не докладывает...

— Я знаю, — жестко говорит Лена. — Вам двадцать шесть лет, а замуж вас никто не берет. Вы не имеете права любить моего папу! Он не ваш! Он наш!

— Хорошо, — сказала Ольга Николаевна, — хорошо! Давай спросим у него!

— Я сама у него спрошу! Сама! Без вас! — кричит Лена. — Вы не так спросите... Вы нарочно все сделаете...

Лена бежит из музыкальной школы, дорогу ей преграждает Митя.

— Пошли в кино? Название смешное — «Кукарача».

— Оставь меня в покое, — говорит Лена, — и иди своей дорогой...

— Ленка, почему ты такая, ходишь перевернутая? Как будто тебя взболтали...

— Слушай... Иди, а? Ну, по-хорошему... Не до тебя!

— Но я же за тобой ухаживаю, как ты не понимаешь?

— Понимаю. Но не хочу этого...

— Почему?

— Я это ненавижу.

— Как это можно ненавидеть? — Митя говорит очень торжественно.

— Всем сердцем! Уходи! — жестко сказала Лена. — Иди вон за Веркой... Она давно тебе глазки строит.

Мимо них лениво, делая вид, что она никого не замечает, прошла хорошенькая девочка Вера Кузнецова.

— Верка глупая, — сказал Митя.

— Она поумнеет, — пообещала Лена.

Она стоит у института, где работает отец, ждет его. Высыпали сотрудники, растеклись в разные стороны. Отец вышел на высокое крыльцо один, и вид у него человека, который не знает, куда ему идти.

Медленно, медленно Лена подымается к нему, и он наблюдает, как она замирает на каждой перешагнутой ступеньке.

— Привет! — сказала она.

— Привет! — ответил он.

— Ты домой? — спросила она.

— Естественно! — ответил он.

Они идут молча.

— Мне один мальчишка в любви объяснился, — сказала Лена.

Отец вздрогнул.

— Уже?

— А что? Это у меня уже было не раз. Еще в детском саду.

— Ну, если в детском саду, — облегченно засмеялся отец.

— Я не верю в любовь! — сказала Лена.

— Напрасно, — тихо сказал отец.

— Я не верю в любовь, которая то приходит, то уходит... Любовь ведь то, что навсегда?

— Это как повезет, — ответил отец.

Лена закусила косичку. Сейчас она должна сказать что-то важное... Или спросить что-то важное... А она уже запуталась с этим «верю — не верю».

— Папа! — сказал она. — Мне один человек сказал, что меня будто взболтали. Совершенно верно... У меня все перевернулось...

— Знаешь, — тихо сказал отец, — может, это хорошо и нужно, чтоб время от времени в нас все переворачивалось? Душа, она же живая... И должна переворачиваться...

— Нет, — упрямо сказала Лена. — Пусть тогда она будет неживая...

Отец обнял ее.

— И все-таки... Пусть живет... — сказал отец. — И пусть болит. Знаешь, в боли душа мудреет, приобретает опыт... — Смеется. — Вот разлюбит тебя Митя, и ты обязательно поймешь что-то для себя новое...

— Разлюбит? — спросила Лена растерянно. И тут же: — Да пожалуйста! Сколько угодно! Только как это все гадко!

— Ты у меня маленькая максималистка... Это пройдет

— Папа! Мама сегодня посолила чай... Представляешь.

— Вот этого от нее я совсем не ожидал, — с грустью сказал отец.

Лена входит в зал, где занимаются фехтовальщики. Володя Климов первый ее увидел, снял маску, подошел.

— Привет, старая знакомая!

— Я пришла записаться, — говорит ему Лена. С интересом смотрит на фехтующих ребят. — Скажите, женщины когда-нибудь дрались на дуэлях?

— Судя по всему, — сказал Володя, — это у них впереди.

— Хорошо, — ответила Лена. — Дадите мне шпагу?

— Ни за что, пока не узнаю, что ты за человек...

— Обыкновенный человек, — отвечает Лена.

— Обыкновенных людей нет. Каждый человек — чудо, — говорит Володя. — Просто одни знают про это, другие нет...

— Это нескромно думать о себе: я — чудо, — твердо сказала Лена.

— Тут надо вот о чем договориться, — ответил Володя. — Я о себе так думать не буду — я, мол, чудо, — но ты обо мне так думай... Непременно...

— О вас? Лично?

— А что ты думаешь? И обо мне. И обо всех. Вот о нем... И о нем... И о нем... — Он показывает на занимающихся ребят. — Думай о человеке хорошо... Сочувствуй ему. Наступила на ногу, сама почувствовала боль... Ты не обижайся, ты еще не очень это умеешь... Оля очень хорошая девушка, а ты вела себя у нее, как бандитка...

— Такая хорошая, а замуж не вышла, — говорит Лена.

— Но ей еще не сто лет... — смеется Володя.

— Она дрянь, эта ваша хорошая девушка! — вдруг резко сказала Лена. — Не нужен мне ваш кружок! Если хорошие такие плохие, то какие же тогда плохие настоящие?

— Ладно. Оставайся, — говорит Володя. — Тебя надо учить уму разуму.

— Не надо меня учить вашему разуму, и одолжений мне не надо, — ответила Лена и пошла сквозь зал, сквозь фехтующих, руками разводя рапиры.

Бабушка и ее соседка по коммунальной квартире стоят у газовых конфорок. У каждой варится что-то свое. В коридоре в инвалидной коляске старик.

— Я бы на ее месте ушла, не думая! — говорит соседка бабушке. — Ей ходить в брошенных? Да это смех какой-то! Я в суд хожу на нее смотреть. Как говорит! А держится! Если таким женщинам мужики начнут изменять, пусть тогда лучше будет всемирный потоп! Ты сходи... к этой... — И обращается к старику: — Правильно я советую, Ваня? Если она порядочная — поймет... А с непорядочной и считаться нечего. Припугнуть можно.

Старик с сомнением покачал головой.

— Оно... Дело тонкое, Аня...

— Вы уж молчите, Христа ради... Я ведь от отчаяния вам сказала, — бабушка уже не рада, что этот разговор идет. — Время пошло какое-то... Неверное, что ли... Раньше такого не было.

— Время как время, — твердо говорит соседка. — И всегда такое было. А за Любу надо — стеной. И объяснить ей самой, к а к а я она женщина! И сказать ей, что она главная. Все в семье от нее, от женщи-

ны! Какую она заведет музыку, такая и будет играть, под такую и муж будет плясать... Это закон природы...

Старик качает головой.

Бабушка в шляпке, перчатках, с квадратной сумочкой под мышкой чувствует себя неуютно. Но почему-то она решила, что должна выглядеть именно так, а не иначе на этом предстоящем свидании.

Она ждет возле музыкальной школы Ольгу Николаевну. Вот вышли ребята, разбежались во все стороны, а потом вышла она. Бабушка поправила воротничок у кофточки и пошла ей навстречу.

— Здравствуйте! — сказала бабушка.

— Здравствуйте, — торопливо ответила Ольга Николаевна и, радостно замахав кому-то рукой, быстро пошла мимо: мало ли родителей здороваются с ней возле школы.

Бабушка растерянно посмотрела ей вслед. Ее собственный зять совсем недалеко от нее ждал с букетом цветов учительницу, и лицо его было молодым и счастливым.

Бабушка подошла к первому попавшемуся дереву и ухватилась за него, как за спасение. Давила пуговичка этой дурацкой старомодной кофточки, давила шляпка.

Она расстегнула пуговичку, а потом зачем-то сняла шляпку и повесила ее на дерево. Нечем было дышать.

Вечер. Зарывшись лицом в собаку, сидит на диване отец. Счастливая собака тихо повизгивает от удовольствия. Мать в том самом красивом халате, который мы уже видели, кончает мыть посуду. Моет она в перчатках, и видно, что ей это непривычно. С отвращением сдернула их и придирчиво посмотрела на маникюр. Лена в коридоре снимает кеды и внимательно смотрит то на отца, то на мать. Поняла, что они молчат. Обратила внимание на брошенные в раковину резиновые перчатки, на затихшего в умилении Капрала.

— Буду заниматься фехтованием, — сказала она громко, выбрасывая вперед руку, как при игре.

Отец поднял голову.

— Не переходи, дочь, границу. Фехтование — дело исконно мужское. Женщинам драться не надо, — тихо сказал отец.

— А что им делать? — мать спросила с вызовом. Но тут же стушевалась, потому что, видимо, решила не спорить... Замялась, затопталась и разозлилась, что приходится ей ломать себя.

— Иди ешь! — сердито сказала она дочери. — И посуду после себя помой. Устала я...

Она села в кресло напротив отца, а тот снова спрятался за собаку.

— Иди ко мне, Капраша! — позвала мать.

Заерзал Капрал, лизнул отца и пошел к матери.

Открытый теперь для глаз, отец занервничал, стал искать трубку.

Мать протянула ему ее, лежащую тут же, под газетой.

— Между прочим, я вот что тебе принесла, — громко сказала Лена и достала коробку с табаком.

— Спасибо! — поспешно отвечал отец, пряча коробку.

— Ты купила? А откуда у тебя деньги на такое? — сердито спросила мать. — Мне не нравится, что ты ходишь по табачным киоскам... — Отцу: — И ты ей это скажи.

— Мне не нравится, что ты ходишь по табачным киоскам, — повторил отец в той же интонации.

— Что ты все ерничаешь? — закричала мать. — Ты что, не знаешь, что они все в этом возрасте начинают курить?!

— Я не курю, — сказала Лена.

— Она не курит, — повторил отец.

Залаяла собака, и тут же раздался звонок в дверь. За дверью стоял Митя, а за Митей стояла соседка бабушки, держа в руках квадратную сумочку и шляпку.

— Я тебя звал мысленно, — сказал Митя, — но, видимо, в космосе были помехи...

— Ее взяли прямо с улицы, — сказала соседка. — Она упала в обморок. До вас невозможно было дозвониться...

Бабушка лежит дома на кровати. Рядом сидит мать. На столе фрукты, молоко, конфеты, соки, цветы. Все брошено навалом.

— Ну что я с этим буду делать? — спрашивает бабушка.

— Есть и пить, — говорит мать. — Зачем ты к ней шла? Зачем?

— Я хотела на нее посмотреть...

— Ну?

— Молоденькая она...

— Я старая?

— Что ты такое говоришь?

— Я старая, старая, — говорит мать. — Это не от лет... От состояния души... Ведь было у нас с ним все, было. Почему я думала, что все это навсегда? Почему я не понимала, что это надо беречь... Что не бросают любовь на произвол судьбы, что с ней надо носиться как с писаной торбой. Я так поздно это узнала... Мне трудно начать сначала... Да я и не знаю, с какого начала начинать... Посуду мою в перчатках... Глупость какая!

— А он? Он говорит что-нибудь?

— Только с собакой! С ней у него полное взаимопонимание. Она... очень хорошенькая?

— Ты в сто раз лучше, доченька!

— Иногда такая во мне злость поднимается... Ну, думаю, все! Пусть уходит... Смотрю — Ленка... Я столько на этих брошенных девчонок насмотрелась, столько этих страдальческих лиц видела... Не проходит для них это даром... Никому... Надо стерпеть, думаю, надо. Но скажи мне, мама, надо или не надо? Скажи!

— Стерпи, доченька! — тихо говорит бабушка. — Стерпи...

— Господи! А тут еще на день рождения назвала... Ты подымись, мам, прошу тебя. Помоги мне! — Встала и сказала так серьезно, раздумчиво: — А может, это во мне и не любовь вовсе? Самолюбие проклятущее? Гордыня?

— Все одно любовь, — тихо сказала бабушка. — Все оно вместе, детка...

В доме — праздник. День рождения матери.

Мать очень хороша в этот вечер, просто красавица.

— Любушка! — говорит тот самый Коля — заседатель, которого мы видели в суде. Он выполняет роль тамады. — Ты сейчас в возрасте акме. Объясню для темных: по-гречески означает — расцвета. Греки удовлетворились бы одной этой формулировкой, но мы — проклятый двадцатый век. Нам подай аргументацию. Техническое обоснование... Так вот, техническое обоснование акме, — продолжает тамада. — Она у нас народный судия... Народ весь, как один, идет и бросает за нее в щель свои бюллетени.

— Судью на мыло! — кричит пьяный гость.

— Народ изъявляет, — продолжает тамада, — хотим Любу! Пусть нас судит Люба! Люба! Народ за тебя!

— Это и есть акме, — смеется бабушка.

Она чувствует себя не очень хорошо, но старается, чтобы это было незаметно.

— Почему меня перебивают в этом доме? — обижается тамада. — Что такое, акме, по-вашему? По-старинному?

— Говори, говори, — смеется бабушка. — Ты ведь пока свое не скажешь, не остановишься.

— Спасибо! Вы меня поняли. Значит, первое. Люба служит народу.

— Судью на французское мыло! — кричит гость.

— Спасибо, родной! — смеется мать. — Ты меня повысил в цене.

— Второе слагаемое акме — семья, — упорно продолжает тамада. — Любимый муж... Встань, Сережа, пусть на тебя люди посмотрят...

— Избиратели, — уточняет пьяный.

— Сережа — замечательный человек. Он инженер. В своем ящике он обеспечивает нам безопасность... Возможность так сидеть, рожать детей...

— Сидя не рожают, — сказал пьяный.

— Они оба защитники наши. Любушка и Сережа, — гнет свою линию тамада. — Любушка от зла внутреннего, а Сережа — внешнего. И есть дочь! Елена! Представитель нового поколения, — вопит тамада. — Молодого, незнакомого... Прекрасный, гармоничный треугольник. — Все повернулись к Лене.

— Как она выросла!

— Дите! Скажи слово!

Ее подтолкнули, заставили встать, вложили ей в руки бокал шампанского. Бабушка отобрала бокал, потом раздумала, отлила немного себе, а остальное вернула Лене.

— Ишь, разошлись! — сказала бабушка.

— Ну, Ленка, за что пьем?

— За здоровье мамы! — тихо и смущенно сказала Лена и добавила: — И папы...

— Простенько, но со вкусом...

Они все потянулись к ней с бокалами, рюмками...

— Выпьем за них! — совершенно трезвым голосом сказал пьяный гость. — Они лучше нас. Они обязаны быть лучше нас. За тебя, девчонка! Я забирал тебя из роддома. Ты верещала всю дорогу как резаная. Видимо, мы все тебе не очень нравились, и ты так завопила...

Мать встала со своего места, подошла к дочери, обняла ее.

— Она у меня на самом деле хорошая! — сказала она.

— А ты сегодня очень красивая, — сказала Лена. — Тебе идет это все, — она показала на яркое платье до полу, и волосы, рассыпанные по плечам, и обнаженные красивые руки, и смелую косметику. — Почему ты это не делаешь каждый день? Правда, папа, ей надо это делать каждый день? — Но отца на месте не было.

— Как же я могу быть такой на работе? — ответила мать. — Суд — место строгое, невеселое...

— Как крематорий, — снова начал придуряться гость.

— Подрыгаемся! — закричал кто-то.

— Надо утрамбоваться.

Лена находит отца по шнуру телефона, который тянется в ванную. Поставив телефон на колено, отец набирает один и тот же номер, один и тот же номер. Лена видит это.

— Дозвонился? — весело смотрит мать, выходя в коридор с подругой.

— Нет... То есть.. Да... — пробормотал отец.

— Они там на работе не успевают решать свои вопросы... Им надо и ночью повыяснять детали.

Подруга, которой это говорится, с нескрываемой жалостью посмотрела на мать, но та не приняла жалости, вернее, вернула ее сторицею, снисходительно одернув на ней плохо сидящее платье. Так и осталось неясно, кто кого пожалел.

Лена смотрит, как танцует отец в кругу. Танцует сам с собой, благо теперь так можно. И улыбка у него отрешенная, но, с другой стороны, и насмешливая, будто он танцует и смотрит на себя со стороны: как это я ловко выделываю коленца, когда мне удавиться хочется? Удивительное существо человек. Он может одновременно танцевать, хотеть умереть, чесать себя за ухом и подмигивать хорошенькой женщине, которая пытается изобразить танец живота в обтянутых джинсах.

В круг вошла мать, подняла вверх руки и закружилась. Все стали ей аплодировать, дали ей место, так они и танцевали вдвоем, потому что отец, находясь в своем расчетверении, не заметил, что им предоставили солировать.

— Горько! — закричал тамада.

Мать положила отцу руки на плечи и приблизила к нему лицо. «Меня надо поцеловать», — говорили ее глаза. Отец смущенно улыбнулся и прикоснулся к щеке жены целомудренно и чисто. «Идиот», — прокричали ее глаза. И мать сама властно и по-хозяйски поцеловала мужа в губы.

Лена сдернула с вешалки плащ, свистнула Капрала и выскочила из дома.

Она звонит в дверь учительницы.

— Кто там? Кто? — спрашивают ее.

Лена не отвечает, а давит и давит на пуговичку звонка.

— Кто? Кто? — голос у учительницы испуган.

Лена стучит ногой в дверь.

Запахиваясь в халатик, учительница открывает дверь.

— Господи! — говорит учительница. — Господи! Ну что тебе от меня надо?

Лена беспомощно, словно пьяная, вошла в квартиру и опустилась на ящик для обуви, что стоял у двери. Возле ящика стояли мужские клетчатые тапочки. Именно их и только их видела Лена.

Учительница присела возле Лены, подняла на нее измученные глаза.

— Я не виновата перед тобой ни в чем, — сказала она. — Это правда. — И тихо добавила: — Уже правда. Я уезжаю...

— Если вы из-за меня, — говорит учительнице Лена, — то мне это не надо.

Учительница смотрит на нее с горечью.

— Почему вы ему по телефону не ответили? — спросила Лена.

— Меня не было дома, — как бы оправдываясь, говорит учительница.

Лена мгновенно поднялась на ноги, открыла дверь и, дернув за поводок Капрала, побежала вниз.

Домой первым ворвался Капрал. Гостей уже не было, а отец с матерью в четыре руки мыли посуду.

— Явилась, — сказала мать. — Не можешь без эксцессов... — Небрежно бросила отцу: — А ты дергался. А у нас просто фокусы. Нрав... — Мать засмеялась. — Переходный возраст.

Лена обеими руками ухватилась за воротник и с таким ожесточением дернула плащ в обе стороны, что застежки треснули и все пуговицы плаща сверху донизу мгновенно оборвались и посыпались на пол.

— Ты что? — закричала мать. — С ума сошла?

Она шагнула к дочери и как-то деловито дала ей пощечину.

— Спокойной ночи, — неожиданно спокойно ответила Лена, сбросила плащ и отправилась к себе в комнату. — Спокойной ночи, — повторила она и закрыла за собой дверь.

Капрал свернулся в комочек возле порога ее комнаты.

Отец и мать лежат в своих кроватях.

— Ни грамма! — говорит мать. — Ни грамма нельзя пить даже самого слабого вина в этом возрасте...

— Не в этом суть, — сказал отец. — Видишь, я думаю... Дело в нас с тобой... В нас...

— Не в нас, — чеканит мать, — а в тебе...

— Ну пусть.. Во мне... — покорно соглашается отец.

— Я бы дала себя скорей убить, — говорит мать, — чем дать повод, основание мучиться своему ребенку из-за меня. Но ты-то мужчина... Как же ты можешь позволять, чтобы она из-за тебя страдала?

— Ты настолько права, что мне просто нечего сказать, — тихо сказал отец. — Просто нечего...

— Господи! Мужики пошли! Нечего ему сказать!

— Не надо со мной во множественном числе...

— Еще бы! Ты индивидуальность! Тебя надо сохранять! А меня не надо? А Ленку?

— Что ты от меня хочешь?

— Я хочу, чтобы ты понял... Ленка... Она чуткая... Она же все понимает. — Тихо кричит: — За что ей это?

— Всё, — сказал отец. — Всё...

Перрон. Володя Климов провожает Ольгу Николаевну.

— Поливай цветы, — говорит она ему.

— Ты мне это сказала сорок семь раз, — смеется он. — И еще я буду платить за квартиру, телефон, вынимать почту, пересылать ее тебе...

— Хорошо запомнил, умница, — как-то безрадостно засмеялась Ольга Николаевна.

— Я обязательно к тебе приеду летом, — сказал Володя. — Ты мне напишешь, когда начнется грибной сезон...

— Это я узнаю у тетки... В грибы она у меня из лесу не выходит...

— И ты ходи с ней...

— Я это не умею... Я их не вижу... Смотрю и не вижу...

— Оля! Я никогда тебя не спрашивал... Этот человек...

— Нет никакого человека... То есть... Уже нет...

— Кто решил ему не быть? Ты? Или он?

— Может, он... Может, я... Может, она...

— Жена... — сказал Володя. — Ясно...

— Дочь, — тихо поправила его Ольга Николаевна.

— Дочь, — повторил Володя. — Ну ее я, кажется, знаю...

— Ты ничего не знаешь, и не надо уточнять... Пожалуйста...

— Я понял и хочу тебе сказать... У тебя есть сосед, который очень хорошо поливает цветы...

— Брось, Володенька! Ты такой хороший, что думать мне о тебе просто грех...

— Не понял... Если я хороший, почему бы обо мне не думать...

Ольга Николаевна нежно провела рукой по его щеке, и в этот момент она увидела, как бежит по перрону отец.

Ольга Николаевна замерла, а Володя понял по ее глазам, по застывшей руке, кого она увидела. Он ласково снял ее руку.

— Я куплю тебе фанту, — сказал он. — Ты же ее любишь...

Они прошли друг мимо друга — Володя и отец. Прошли, не глядя...

— Ты же дал мне слово не приходить! — сказала Ольга Николаевна.

— Ну, убей меня! Не смог!

Он взял ее за плечи. Она выскользнула из рук.

— Ну, хочешь, я поеду с тобой? Ну, хочешь, я все брошу? Хочешь, я войду в этот вагон навсегда?

— Войду... Останусь... Брошу... — тихо сказала Ольга Николаевна. — Зачем, Сережа, столько глаголов, если все равно не будет действия?

— Я приеду! — говорит отец.

— Не мучай нас! — сказала Ольга Николаевна.

На перроне маячит Володя с четырьмя бутылками фанты.

— Володя! — зовет Ольга Николаевна.

Вот теперь он подошел, и уже никуда не денешься от вежливых кивков друг другу.

— Идем, — говорит Володя, подымаясь в вагон, — я к тебе это все внесу!

— Будь счастлив, Сережа! — Ольга Николаевна поднялась по ступенькам, повернулась, увидела стоящую за киоском Лену.

— Зачем ты пришел? — в сердцах сказала она. — Господи, ну зачем?

И ушла в вагон.

Тронулся поезд, в последнюю минуту из него выскочил Володя и пошел вдоль идущего вагона, махая рукой.

Отец все продолжал стоять.

Он продолжал стоять даже тогда, когда все уже ушли.

Лена решительно тряхнула головой и подошла к отцу.

— Пошли домой, — сказала она ему, беря его под руку.

Он как будто и не удивился, увидев ее.

Они стояли и смотрели друг на друга, а потом он прижал ее к себе.

— Пошли, — сказал он.

В школьном коридоре объявление:

> Всем, кому исполнилось 16 лет!
> Поздравляем и приглашаем на торжественное вручение паспортов.
> Праздник вручения состоится в клубе им. М. Горького в 16 часов.
> Явка в школьной форме и строго обязательна.

Лена с ребятами читает объявление. Она выросла, повзрослела. У нее другая прическа. Нет той косички, которую она любила прикусывать.

Рядом с ней Митя. Вот он как раз изменился мало. Только волосы пуще отрастил да стал держаться несколько загадочно.

— Тоже мне праздник! — сказала Лена, щелкая по объявлению пальцем. — Школьная форма и обязаловка!

Звонок позвал их всех на урок.

Шел урок литературы по Чернышевскому. Молоденькая учительница говорила горячо, страстно.

— Все в романе было новым и удивительным. Все намного предвосхищало уровень мышления современников. Брак — только по любви. Никаким расчетом, никакими причинами нельзя оправдать союз людей, у которых ушла любовь. И Лопухов инсценирует смерть, чтобы дать

свободу Вере Павловне, освободить ее от ложного чувства вины перед ним. Ложного, потому что, говорит Чернышевский, любовь всегда права!

Учительница говорит это так, что видно: она свято верует в это.

— Можно я выйду. — Это сказала нескладная девочка по фамилии Нилина.

— Ну, иди, Нилина, — учительница осуждающе посмотрела вслед девочке, — раз уж не терпится.

— Чернышевский Нилину не завлек, — засмеялся кто-то.

— Я продолжаю, — говорит учительница, — успокойтесь. Атмосфера истины для новых людей была атмосферой обитания. Другой они не признавали. Правду отношений они ставили превыше всего.

— А если дети? — сказал Митя. — Что если бы у Лопухова были дети! Вот папа Нилиной тоже за атмосферу истины. Взял и ушел.

— Нельзя так, нельзя! — рассердилась учительница. — Нельзя так грубо переносить литературный пример на жизнь... Нельзя чистые помыслы и поступки героев девятнадцатого века поверять нашими поступками... Другое время... Женщины теперь другие... Им не надо объяснять, что они вправе любить, они знают это сразу... За это уже не надо бороться...

— А за что надо? — спрашивает Лена. — За что надо бороться в наше время? За что боретесь вы сами?

— Как не стыдно на уроке по Чернышевскому — по Чернышевскому! — быть такими циниками, — возмутилась учительница. — Чистейший человек чистейшей души. А тебе, Лена, особенно не к лицу...

— Что ей собственно не к лицу! — вступился Митя. — Что она такого сказала? Если не знаете, что сказать, так и признавайтесь. Мы вас поймем. Никто всего не знает.

— Почему я не знаю? — совсем растерялась учительница. — Я знаю... Я знаю, что сейчас многие браки оказываются непрочными. Это во всем мире...

— Почему? — они выдохнули это всем классом.

— Тут много разных мнений...

— Скажите свое, — настаивает Лена.

Учительница совсем растерялась, покраснела.

— Я скажу... Потом... Ладно? На классном часе... Мы можем кого-нибудь пригласить... Ленину маму, например... Ты спроси ее, хорошо? Вы не думайте, я скажу вам и свое мнение... Непременно... Но это на самом деле большая проблема... Может, ваше поколение ее решит...

— Мы решим, — смеется класс. — Мы вообще не женимся, чтобы проблемы не было...

— Женитесь! — сказала учительница. — Куда вы денетесь? И каждый будет решать эту проблему сам, потому что она личная. А порядочность общества будет зависеть от вашей личной порядочности... Вот, собственно, о чем и пекся Чернышевский. Надо быть порядочным в самых малых, самых невидимых другим делах... И тогда будет меньше боли, меньше слез...

— Ну вот, а вы боялись! — засмеялся Митя. — У вас, оказывается, есть свое мнение.

— За что же ты меня его лишить хотел? — покачала головой учительница. — Это с твоей стороны нехорошо!

— Не буду! — сказал Митя. — Буду делать хорошо и не буду плохо!

— Не обращайте на него внимания, — сказала Лена. — Он известный трепач!

Ребята возвращаются после получения паспортов. Многие так их и держат в руках. Погода стоит прекрасная, все расстегнулись, стянули с головы платки, шапки. Зашли в сквер, сдвинули лавки, побросали на землю сумки, расселись, болтают про все сразу и ни о чем.

Паспорта аккуратненьким домиком поставлены в центре.

— Теперь совсем другая должна начаться жизнь, — задумчиво сказала Лена.

— Замуж вам все равно еще нельзя, — засмеялся мальчик в очках.

Девчонки возмущенно накинулись на него.

— Ну а что? А что? — защищался мальчик в очках. — Тогда какая такая другая жизнь? Та же самая!

— Можно купить билет на самолет! — резонно пояснил Митя.

— На какие деньги? — воздел руки мальчик в очках.

— Давайте ему соберем деньги на самолет, — предложила Лена. — Пусть улетает подальше!

— Соберите! — сказал мальчик, снял шапку и пошел по кругу.

— А Нилина даже паспорт не пришла получать! — сказал кто-то.

— Они с отцом мебель делят, — осведомленно пояснила Верочка Кузнецова.

— Зачем? — не поняла Лена.

Вера посмотрела на нее с превосходством человека понимающего.

— Этот твой наив!— сказала она. — Жизни совсем не знаешь!

— Я сейчас же к ней пойду! — сказала Лена, отыскивая свой паспорт и вытаскивая из кучи сумку. — И узнаю, что с человеком.

— Лучше не ходить, — вздохнула какая-то девчонка. — Нилина такая стала злющая...

— Ну и дура... Сейчас все разводятся, а старики еще пуще, чем молодые... Хотят наверстать!

— Все равно Женьку жалко... Она папочку о-бо-жа-ла...

— Что она — первая? Раз-вод... Два-вод... Три-вод... Нилиной надо объяснить, что у любви, как у пташки, крылья... А детям от этого может быть даже выгода! Папочка будет стараться...

Лена слушает все эти слова, смотрит внимательно. Вздохнула.

— Ладно, — бросила она ребятам. — Языки у вас, как помело... А я все-таки схожу...

— А ты чего не бежишь следом? — спросила хорошенькая Вера, поворачивая к Мите лукавое, кокетливое личико.

Митя загадочно улыбнулся, пожал плечами и подсел к ней поближе.

Лена пришла к Нилиной. Она вошла в квартиру, из которой совсем недавно вынесена половина вещей. Стены еще хранят следы предметов,

которых уже нет. Мать Нилиной, измученная, раздраженная женщина, потерянно, бестолково ходит по своей разоренной квартире.

— Так и живем! Тебе половина, и мне половина! — объясняет она этот разор Лене. — Мне холодильник, ему — телевизор. Мне шифоньер, ему — диван. А как с половиной жить? Ну как? Я ж на швейной машине радио не послушаю. Зато все по закону, все по справедливости... К матери твоей ходила. Посоветуйте, говорю. А она мне: «Если есть у вашего бывшего супруга совесть, то он все вам оставит, а если нету, то будет не по совести, а по закону — пополам». Ну нету у него совести, нету!

— Ему ж тоже надо жить! — тихо говорит вся нахохленная, как замерзший воробей, Нилина. — Он же тоже человек!

— А у него все было! — кричит мать. — Все как есть! Так ему ж этого оказалось мало!

— Мам! Перестань! — просит Нилина.

— Да ладно, — машет рукой мать. — Чего кричу, сама не знаю. Я обои новые купила. — Показывает рулон. — Вроде ничего. Выклею. Черт с ним! Курсовку мне обещали... В Трускавец. Мне, конечно, надо бы в Кисловодск. Да какая теперь разница?.. Поеду... А матери ты своей скажи, — говорит она Лене, — закон неправильный. Семья пополам не делится... Да разве ей это понять... Мать у тебя вся такая... Говорит, как пишет... Она и в школе была такая... А я плохо училась, на одни тройки. И то тянули... Думала, замуж выйду! Замуж! Учись! — Это она кричит своей дочери. — Учись, дура! И никаких замужеств! Да тебя никто и не возьмет теперь, бедную. Теперь другое время... Надо, чтоб все было. А у нас половина! — Мать снова разволновалась, расплакалась. В сердцах стукнула кулаком по светлому квадрату на стене, на котором видимо висел, ковер.

Лена и Нилина вышли на площадку.

— Чего пришла? — сурово спрашивает Нилина.

— Ты не пришла получать паспорт... Я подумала...

— А ты не думай, — ответила Нилина. — А то голова лопнет.

Лена как-то неловко засмеялась, не зная, что сказать и как себя вести. Нилина же будто даже наслаждалась смущением Лены.

— Пошли погуляем, — предложила Лена.

— Ты со мной никогда не гуляла, — ответила Нилина. — Но я тебя поняла... Ты меня жалеть пришла... Так вот слушай, Вера Павловна из «Что делать?», себя жалей! Поняла? Для тебя и твоей матери тоже, может быть, — и тебе половина, и мне половина. Я их видела сегодня.

— Ты о чем? — тихо спросила Лена. — Кого ты видела?

— Это ты отца своего спроси, куда он бегает, а не меня... А меня нечего жалеть! И еще... Хочешь, скажу? Или не надо? Скажу! Раз пришла, а не звали... Твой Митька объяснился в любви Верке Кузнецовой. Я сама записку читала. Верка ему ответила: а Лена? А он ей знаешь, что сказал? Лена уже не считается, Лена — прошла...

— Знаешь, — сказала Лена, — пожалуй, я не пойду с тобой гулять...

На улице Лена в автомате набрала номер телефона.

— Кольцова Сергея Николаевича, будьте добры! Ушел? Не будет? А куда?.. Извините...

Молча повешена трубка.

Она вышла из автомата и остановилась, не зная, куда идти Потом решительно снова шагнула в автомат.

— Алло! — отвечает Ольга Николаевна. — Алло!

Лена молчит.

— Алло! Я вас не слышу. — И в сторону, громко: — Сережа! Выключи, пожалуйста, музыку, я ничего не слышу...

Ну вот и все. Нилина оказалась права.

Пойти сейчас к ним и посмотреть им в лицо, и уйти, ничего не говоря, а потом уехать, исчезнуть, распылиться на атомы.

А в это время у Ольги Николаевны...

— Это, наверное, Володя... Он повез своих мушкетеров на соревнования. Он обещал... — Ольга Николаевна говорит это отцу.

— Почему мне надо об этом сообщать? — Отец отвечает ей резко, зло, нервно. И вообще он мечется по небольшой комнатке Ольги Николаевны, зажигая все время гаснущую трубку.

— Не надо тебе за мной ходить, не надо сюда приходить. Все, не надо! Сережа! Все!

— А я как идиот... Подошел в субботу к твоему дому — свет в окнах... Как идиот... Чуть не запел... Я не видел тебя пятьсот дней...

— У всякой истории есть свой конец... У нашей тоже... Пятьсот дней — это много...

— Нет! — кричит отец.

— Да! — тихо говорит она. — Я скажу тебе в последний раз. Я год была больна твоими прощальными словами... Думала — возьмет и приедет... Ждала как дура... А потом перестала! Понимаешь, прошло... Я выздоровела, Сережа... Володя мне писал... Потом приезжал на грибы... Знаешь, клин — клином — это не дураки придумали... Не ходи ко мне никогда, не встречай меня на улице. Я не хочу видеть во сне несчастные глаза твоей дочери...

— Она уже взрослая. Сегодня получает паспорт... *(Страстно.)* Я так ждал этого времени... Чтоб она стала большая и могла понять... Нас с тобой...

— Так не бывает... Раз — и понять... Иногда всей жизни на это не хватает....

Отец идет к ней с протянутыми руками.

— Оля! Это я! Это мы! Все остальное не имеет значения. Я сейчас понял это...

— Это неправда! — кричит Ольга Николаевна. — Все имеет значение. Все... Вот он тут цветы поливал... Обои подклеил... Пол натер...

— Такая ерунда, — с гневом говорит отец. — Обои, пол...

— Конечно, ерунда, — согласилась Ольга Николаевна. — Конечно, ерунда... — И тихо добавила: — Просто за ним нет чужого горя, Сережа... На горе ничего не растет...

— Какое горе?! У нее скоро своя любовь будет... А может, уже есть. Ходит за ней мальчишка с пятого класса...

— Я бы хотела быть в пятом классе... Я хотела бы ждать и надеяться, что у меня все будет высшей пробы.

Ольга Николаевна подошла к пианино и стала легонько, стоя, наигрывать ту самую мелодию, которую мы уже когда-то слышали.

Они не знают, что Лена уже поднялась на лифте и стоит под дверью. Просто девочка уже выросла и не может лихо, с налету, как раньше, позвонить им в дверь. Она стоит возле, и во всей ее позе скорее желание уйти, чем остаться.

И когда она услышала музыку, которую играла Ольга Николаевна, Лена почувствовала в этой музыке любовь и восторг, не зная, что на этот раз музыка прощальная...

Тихо, как-то смиренно, бессильно Лена пошла вниз. Она не смела этому мешать.

Лена мечется по ночному городу. Вышла на проезжую часть, где светлее, идет прямо навстречу машинам, отмахиваясь от ругани шоферов, как от жужжания надоедливых мух.

Идет, не зная куда...

Впрочем, кто знает, так ли уж мы не знаем, куда идем, когда не знаем, куда идем. Она шла, шла и пришла к Митиному дому.

Смотрит на окна.

Вошла в телефонную будку, набрала номер.

— Можешь выйти?

Митя в трусах стоит у телефона.

— Сейчас?

— Ну не завтра же...

— А что случилось?

— Я спрашиваю, можешь выйти?

— Вообще-то я уже сплю...

Лена дернула рычаг.

Митя положил трубку, задумался.

Вышел на балкон, смотрит в темноту. Видит, как Лена вышла из будки, идет одна.

В нем борются разные чувства. Ему стыдно, хочется ее догнать, но именно ее ему уже догонять и не хочется. И тут так вовремя появилась в дверях мать:

— Ты чего тут стоишь голый? А ну, марш в постель!

И уже не нужно принимать никаких решений, а нужно подчиниться воле более сильного, что Митя с кислой миной, но и с внутренним удовлетворением делает.

Лена же идет медленно, видимо, она ждет, рассчитывает, что Митя одумается и ее догонит.

На часах два часа ночи. Они втроем — отец, мать и бабушка.

На стене — большой портрет Лены и самодельный плакат: «Поздравляем дорогую доченьку с получением паспорта!» На столе неоткрытая бутылка шампанского, четыре бокала, коробка дорогих конфет. На стуле висят новенькие фирменные джинсы, видимо, подарок.

Мать ходит по комнате туда-сюда, размышляя вслух.

— Значит, так... Что мы знаем? Она получила паспорт, потом она пошла к Нилиной... Зачем?! Не знаем... Потом поздно звонила Мите... Звала его куда-то... Куда? Что-то у нее случилось... Что? Между Нилиной и Митей.... Вечером...

Отец, уткнувшись лицом в Капрала, сидит на диване. Мать смотрит, как он прячется в собачьей шерсти. Это было ей уже знакомо...

— Господи! Только бы она была жива-здорова! — шепчет бабушка.

— Жива! — говорит мать. — Я же всюду звонила... — Отцу: — Почему ты все время молчишь? Что мы упустили? Чего мы не знаем?

Отец встал. Он подумал о том, что кто-то ведь звонил Ольге Николаевне... И это был не Володя. Эта его покорность и виноватость выдали его. Обида, горе захлестнули мать.

— Слушай, — сказала она. — Слушай... Если она жива и с ней ничего не случилось... Если у нее все в порядке... Если она сейчас придет... Ты уйдешь... Совсем...

— Ты что, Любочка? — жалобно и тихо спросила бабушка.

— Я тогда все стерпела... Два года я жила не дыша... Но она все равно ушла из дома! Так, может, правы те, что не терпят?

— Перестань! — сказал отец. — Нашла время...

— Во всякой семье бывает, доченька, — говорит бабушка.

— Только бы с ней ничего не случилось! — кричит мать. — Только бы с ней ничего не случилось. А ты уходи, уходи, уходи...

Отец стал одеваться, Капрал запрыгал рядом. Бабушка растерянно смотрит на него.

— Мы подождем ее внизу, — сказал отец.

Над громадным летным полем уже розовеет рассвет. Сюда он приходит раньше всего. Лена смотрит на небо, на готовящиеся в дорогу самолеты, на пассажиров, которые живут здесь в аэропорту какой-то особой жизнью — между небом и землей.

Здесь иной шум, иное движение, иное выражение лиц.

Лену аэропорт заворожил и оглушил, она поняла, что в толпе здесь можно оставаться незамеченной и одинокой.

Она озябла. Чтобы как-то согреться, попрыгала, но тут же засмущалась.

Хотелось плакать от бесконечности людского потока, бескрайности зеленого поля, светлости неба.

Хотелось плакать от какого-то осязаемого здесь, в аэропорту, одиночества.

Немолодой мужчина уже давно следил за потерявшейся и растерявшейся девчонкой. Когда же она дунула себе на кулачки, чтобы согреть руки, он подошел к ней.

— Прости, — сказал он. — У тебя ничего не случилось? Я не могу тебе помочь?

Лена покачала головой и заплакала. Она плакала громко, всхлипывая и давясь, она что-то рассказывала, перескакивая с одного на другое, а мужчина вытирал ей лицо носовым платком и слушал, слушал...

— Ну ладно, ладно, — сказал он. — Я уже понял...

— Зачем? — причитала Лена. — Зачем вы остановились? Я не должна была вам ничего говорить... Это же не говорят...

— Я задабриваю судьбу, — ответил мужчина. — У меня тоже есть дочь. Вдруг ей захочется поплакать одной, ночью... Рассказать кому-то то, что своим не расскажешь. Пусть ей кто-нибудь одолжит носовой платок и послушает... Видишь, у меня выгода, расчет...

— Дайте мне денег на билет! — отчаянно сказала Лена. — У меня уже есть паспорт. Я вам отдам, непременно отдам!

— Куда же тебе надо билет?

— Все равно, — сказала Лена. — Не имеет значения. Хоть куда...

— Нет, — печально сказал мужчина. — Нет... От того, что там, — он показал на сердце, — не убегают... Это везешь с собой... Поэтому не нужно билет. Это проживают изо дня в день... Пока не перестанет болеть. Потерпи, а?

Мимо, опустив глаза, в глубоком трауре шли люди. Лена поежилась.

— Понимаешь... Даже эти люди должны уметь пережить... — Грустно улыбаясь: — У тебя же, слава богу, все живы... Может, ты самая главная сейчас... Для них... Всех...

Лена покачала головой.

— Я им не нужна... Я только путаюсь под ногами...

— Ну, конечно, ты же все знаешь, — сказал мужчина. — Я тебе сейчас скажу одну вещь... Не прибавляй, дочка, горя... Никогда... Никому... Во веки веков... Позвони домой, — очень тихо сказал мужчина. — Послушай чужого отца... Смотри, сколько у меня завалялось монет...

И он протянул ей ладонь...

В работе над фильмом «Несколько эпизодов из жизни девочки» по сценарию Г. Щербаковой мастер детского кино режиссер Илья Абрамович Фрэз встретил свое 75-летие.

С 80-летием

НЕРСЕСЯНА Ашота Павловича, киноактера,
заслуженного артиста Армянской ССР

С 75-летием

МЕТТЕРА Израиля Моисеевича, кинодраматурга

САГАЛА Даниила Львовича, киноактера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

ФРЕЙНДЛИХА Бруно Артуровича, киноактера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии СССР

ШЕРА Юрия Львовича, кинокритика

С 70-летием

КУРИЛОВА Сергея Ивановича, киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

СЕМИНА Алексея Георгиевича, кинооператора
заслуженного работника культуры РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР

С 60-летием

ФУРИКОВА Льва Борисовича, кинокритика

С 50-летием

АХВЛЕДИАНИ Ломера Бидзиновича, кинооператора,
народного артиста Грузинской ССР,
заслуженного деятеля искусств Дагестанской АССР,
лауреата премии имени Шота Руставели

КОЗАКОВА Михаила Михайловича, киноактера, кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов